KUNSTREZEPTION
ALS PROBLEMATISIERTER BEREICH
DER KUNSTWISSENSCHAFT

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
Abteilung für Geschichtswissenschaft
der
Ruhr-Universität Bochum

Vorgelegt von
Eva Koethen

Juni 1981

KUNSTREZEPTION
ALS PROBLEMATISIERTER BEREICH
DER KUNSTWISSENSCHAFT

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
Abteilung für Geschichtswissenschaft
der
Ruhr-Universität Bochum

Vorgelegt von

Eva Koethen

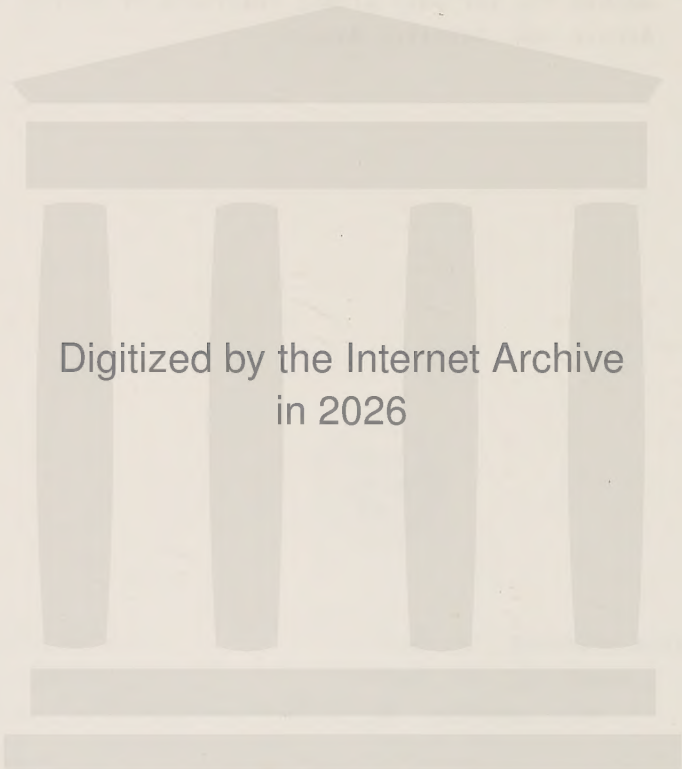
Juni 1981

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent : Prof. Dr. Bernhard Kerber
Korreferent : Prof. Dr. Max Imdahl
Tag der mündlichen Prüfung: 16. November 1981

Veröffentlicht mit Genehmigung der
Abteilung für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

Meinem langjährigen Lehrer, Prof. Dr. Walter Hess, möchte ich für sein großes Interesse an meiner Arbeit sehr herzlich danken.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544708_0023

INHALTSANGABE

Seite

VORWORT 1

I. AUTONOMISIERUNG UND REZEPTIVITÄT VON KUNST IN IHRER WECHSELWIRKUNG 3

1. Kunst und Laienkritik 5
2. Der säkularisierte Umgang mit Kunstwerken 13
3. Das sittliche als spezifisch bürgerliches Kunstverhältnis 22
4. Die Erweiterung des Autonomiebegriffs als Abkehr von der Wirkungsästhetik 44

II. KUNSTREZEPTION UND KUNSTWISSENSCHAFT 53

1. Die Frühformen der Fachgeschichte 57

A. Die Spannbreite der Rezeptionsvorstellungen auf dem Weg zum geschichtlichen Kunstbegriff 63

- Der Aufklärer Chr. L. v. Hagedorn 63
- J. J. W. Heinse oder der radikale Aneignungsstandpunkt 73
- J. H. Merck oder die Geschichtlichkeit des Sehens 88

B. Romantische Modifikationen am Rezeptionsverständnis 101

- Der Kunstbegriff 101
- W. H. Wackenroder 109
- Die Kunstkritik 118

2. Tendenzen der Kunstgeschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts 130

A. Ausgliederung der Rezeptionsfrage aus dem fachdisziplinären Kunstbegriff in eine kunstpädagogische Öffentlichkeitsarbeit 137

- F. Kugler oder das Programm der Kunstförderung 145

Seite

- R. Eitelberger oder der Aspekt der Ökonomisierung der Kunst 167

B. J. Burckhardt oder die Problematisierung der kunsthistorischen Rezeption 185 (182

C. Die Verarbeitung der Burckhardtschen Kunstanschauung 223

- A. Lichtwark oder das Kunsterziehungsprogramm 227

- Der erkenntnistheoretische Anspruch J. Strzygowskis 276

3. Konfrontation mit dem Rezeptionsverständnis der modernen Kunst 285

LITERATUR 300

Vorwort

Innerhalb des umfassenden Problemzusammenhangs, in dem der 'Umgang mit Kunst' zu sehen ist, konzentriert sich diese Untersuchung auf die Entwicklung des Verhältnisses der relativ jungen Disziplin der Kunstgeschichte zur Rezeptionsfrage. Dabei sollen speziell die kunstwissenschaftlichen Ansätze erörtert werden, in denen die Kunstbetrachtung zum P r o b l e m wird, d.h. nicht nur theorieimmanent erscheint, sondern in einer Art von aktuellem Konflikt hervortritt. In dieser Weise ist implizit der Zeitbezug der Rezeption angesprochen, rücken diejenigen Kunstwissenschaftler ins Blickfeld, die an einem lebendigen Dialog mit Kunstwerken interessiert sind, wodurch sich auch ein Zusammenhang mit der Entwicklung des Selbstverständnisses der Kunst ergibt. Ein sich wandelndes Kunstverständnis muß miterfaßt werden, da die Frage nach der 'Auf- und Annahme' der Kunst (Rezeptionsfrage) auch die Frage nach der Stellung der Kunst in ihrer Zeit ist.

Wie diese Problematik gesehen wird bzw. wie unterschiedlich sich die Erfahrungsdimension der Kunst auffassen läßt (und sich zugleich von ihrem Gegenstand entfernen kann), sollte in dieser Untersuchung zum Ausdruck kommen.

Aufgrund der Breite des Themenansatzes stützt sich die Arbeit auf eine punktuelle Auswahl der wichtigen Aspekte, die jedoch exemplarisch für die Entwicklungstendenzen stehen sollen. Es kann keinesfalls ein umfassender Überblick der problemgeschichtlichen Zusammenhänge geleistet werden; die Arbeit stellt vielmehr den Versuch dar, der Komplexität der Thematik gerecht zu werden durch ein Verfolgen des Rezeptionsphänomens an seinen typischen Ausprägungen, d.h. nach dem Aufgreifen des Gegenstandes der Rezeptions-

problematik eine Auswahl bestimmter Persönlichkeiten zu treffen, die die Spannbreite der Fragestellung innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung bzw. -wissenschaft verdeutlichen.

Anmerkung zur Zitierweise: Zitate werden im laufenden Text in Form von in Klammern gesetzten Autorennamen und Seitenzahlen gekennzeichnet, falls ein Verfasser in der Bibliographie nur einmal erscheint, ansonsten zusätzlich mit dem jeweiligen abgekürzten Titel versehen. Innerhalb der Kapitel, die - schon aus der Überschrift ersichtlich - einer bestimmten Persönlichkeit gewidmet sind, beziehen sich Zitatangaben ohne Namensnennung generell auf diesen Autor.

1. Autonomisierung und Rezeptivität von Kunst in ihrer Wechselwirkung

Die Rezeptionsproblematik im modernen Sinne bildet sich heraus mit der Formierung eines Publikums seit der Renaissance. Indem eine 'Öffentlichkeit' Kunst für s i c h entdeckt, setzt sie einen Autonomisierungsprozeß in Gang, der sowohl als Individualisierung des Kunstverhältnisses wie auch als Demokratisierung beschrieben werden kann: Das sich befreiende Subjekt stellt sich als forderndes Gegenüber vor das (Kunst)Objekt und generalisiert gleichzeitig diesen Weltbezug. Indem der mythologische Überbau zur individuellen Aneignung freigegeben wird - ohne (zunächst) den Glauben als solchen in Frage zu stellen - verweltlicht der Umgang mit Kunst und erhält eine 'gesellschaftspraktische' Dimension. Dieser prinzipielle A n s p r u c h an Kunst, den zunächst die Humanisten [1] formulieren, wird bald von immer breiteren Kreisen gegenüber den Künstlern erhoben, bis er sich schließlich in der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts institutionalisiert. Hier etabliert das Bürgertum sein Kunstverhältnis, entwickelt es Formen der künstlerischen Präsentation, was sich an Ausstellung, Museum und Zeitschrift ablesen läßt.

Auf einem ersten Höhepunkt ihrer Emanzipation ist Kunst jenen Traditionen enthoben, die sie an ihrer breiten sozialethischen Funktionalisierung hinderten. Damit ist aber auch

---

1) Ihre Bewunderung für Virtuosentum einerseits, ihr spezifischer Universalismus andererseits rückte ihr Augenmerk auf die Maler, deren Werken sie allgemein menschliche Bedeutsamkeit zuerkannten, d.h. als ein Medium zur Vervollkommnung der Menschheit betrachteten. Mit dieser Interpretation, die das Kunstschaffen auf weltliche Wirksamkeit bezog, wandelte sich der Kunstbegriff - parallel zum Selbstverständnis der Künstler.
Die heterogene Rekrutierung der Humanisten aus allen Ständen bewirkte überdies ihren breiten Einfluß.

ein Wendepunkt der Autoromisierung angezeigt. Dasselbe Jahrhundert, das das Publikum zu gültiger Allgemeinheit führt, baut diese kulturelle Verbindlichkeit wieder ab: Der im 15. Jahrhundert begonnene, durch eine 'Öffentlichkeit' unterstützte Emanzipationsprozeß der Kunst wendet sich in einer Uminterpretierung der Autonomie im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert gegen das Publikum selbst. Das, was zunächst als Aneignungsanspruch breiterer Kreise gegen klerikale und feudale Indienstnahme der Kunst fungierte, hat einerseits bis zum Ende des Jahrhunderts keine demokratische Kultur hervorgebracht und ist andererseits zu einer Beliebigkeit individueller Abrufung geworden. Das Freiwerden der Kunst funktioniert in der Folge nicht mehr vorwiegend als gesellschaftlich-bürgerliche Emanzipation, sondern als Suche nach neuen Topoi [1]. Der säkularisierte Anspruch an Kultur, der die Kunst von der Vergegenwärtigung des Sakralen entband und in sittlich-pädagogischen Forderungen kulminiert [2], wird schließlich als erneute Instrumentalisierung und Freiheitsbeschränkung abgelehnt. Die Kopplung des Schönen und Guten als proportionaler Zusammenhang, was die Tätigkeit der Rezeption in direkten Dienst der Menschenbildung stellen wollte, wird im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zweifach umorientiert: einerseits auf eine ästhetische Erziehung des Menschen, die - nicht mehr in unmittelbaren Auswirkungen (praktisch) faßbar - auf einer höheren Ebene

---

1) - was sich auch in neuen Bezugsformen zum künstlerischen Phänomen ausdrückt: eine 'objektive' Kunstgeschichtsschreibung etabliert sich neben der rezipientenorientierten Kunstkritik; die eigene Disziplin der Ästhetik stellt einen Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie her. Die jedwedem Aneignungsmodus eröffnete Kunst findet sich bald denkbar zwischen Ästhetizismus und Illustrierung von Geschichtsbetrachtung.

2) - ein für diese Untersuchung sehr wichtiger Aspekt, da er zu einem Anlaß der Problematisierung der Kunstrezeption seitens der Kunstwissenschaft wird.

der Persönlichkeitserweiterung zum Tragen kommt und so der Rezeption keine eindeutige Funktion mehr zuschreibt, zum anderen auf eine Betrachtungsweise, die - analog dem wirkungsentgrenzten Kunstschaffen des Sturm und Drang - auf dem Kunstgefühl basiert und sich als 'genialische' Nach-Empfindung b e w u ß t auf Passivität beschränkt, nichtkontemplativ vielmehr Gefahr läuft, den genießerischen Aneignungsstandpunkt zu stützen.

Das Laienurteil als 'Ausdruck' fordernder Öffentlichkeit verliert in dieser Weise seine Bestimmtheit; das Publikum selbst wird Gegenstand von Untersuchungen und als Instanz aufgelöst. Eine neue Autonomie der Kunst als Freiheit auch von ihrer Rezipierbarkeit verlagert die Frage nach der Betrachtung auf das Kunstwerk selbst. [1)]

1. Kunst und Laienkritik

Die Problematisierung der Kunstrezeption erfolgt aus einem sich wandelnden Kunstbegriff heraus, welcher sich in seiner uns geläufigen Form erst mit der Renaissance bildet. Im Zuge der Empirie, mit der das 15. Jahrhundert eine neue Sicht der Welt vom Produzenten (Künstler) her gestattet (Zentralperspektive!), entsteht ein künstleri-

---

1) Diese Reduktion auf eine autonome Sphäre (die in WINCKELMANNs geschichtsreflexiver Subjektsetzung der Kunst eigene (wissenschaftliche) Gestalt annimmt (s. S. 54)), ist zugleich Grundlage für die erkenntniskritische Autonomie der Kunst, d.h. aber auch ihr gesellschaftskritisches Potential im 19./20. Jahrhundert. Ohne Rückzug aus der funktionalen Vereinnahmung bzw. ohne Lösung von Künstlern und Kunstwerken zugunsten einer Interpretation als Vorstellungs- und Schöpfungsfähigkeit wäre die Kunst nicht zu einer autonomen Wirklichkeitskonstituierung fähig geworden und damit zu einem reflexiven Korrektivum gegenüber der Gesellschaft.

sches Selbstbewußtsein, dessen Potential zwar erst in Jahrhunderten erschlossen wird, im Kern jedoch unser Kunstverständnis ausmacht. Indem das Kunstschaffen über seine traditionelle Bestimmung hinaus auch 'ideell-weltschöpferisch' aufgefaßt wird, bildet sich eine eigenständige Ebene der Reflexion, die speziell im Herauslösen der Kunsttätigkeit aus dem Handwerk zum Tragen kommt. Damit aber erhält auch der Nicht-Bildner ein Mitspracherecht im Kunstgeschehen, das natürlicherweise von anderen Voraussetzungen ausgeht. Es entstehen unterschiedliche Perspektiven, die in wechselseitiger Beeinflussung die Kunstentwicklung mitbestimmen: Eine neue Bezogenheit von Kunstschaffen und -rezeption wird Teil und Ausdruck des Autonomisierungsprozesses und damit der Begriffswandlung von Kunst. Das Ganze manifestiert sich an einem ständig wachsenden Publikum, das seine Position durch Institutionalisierung der Laien-Ansprüche an Kunst ausbaut. Die Entwicklung des modernen Rezipienten-Standpunktes wird offenbar in seinem Äußerungsforum, der Kunstkritik. In einem kurzen Abriß sollen die entscheidenden Schritte aufgezeigt werden.

Nachdem die Renaissance den g e b i l d e t e n K ü n s t l e r hervorgebracht und die Akademien zur Festigung dieser Position beigetragen haben, kommt erstmals zum 18. Jahrhundert hin das ganze Gewicht der Laienkritik zum Ausdruck. Der Kunsttheoretiker Roger de Piles (1635 - 1709)

> "trat für die Rechte des Laienpublikums ein ... mit der Begründung, daß auch der unvoreingenommene, naive Geschmack seine Berechtigung habe, und daß der gesunde Menschenverstand gegenüber den Kunstregeln, das natürliche, unbefangene Auge auch im Gegensatz zum fachmännischen Kunsturteil im Recht sein können." (HAUSER, S. 485)

Damit nimmt de Piles bereits einen anti-akademischen Standpunkt ein. Wenn auch die propagierte naive Betrach-

tungsweise selbstverständlich bildungsmäßige Voraussetzungen hat, so drückt sich in der Abkehr vom Programmatischen in Richtung einer "lebendigen, mit der Praxis sich entwickelnden Kunsttheorie" (HAUSER) doch ein neues Bedürfnis aus, das sich am veränderlichen Zeitgeschmack orientiert. Es wird ein Rezipientenstandpunkt vorgezeichnet, der primär von der unmittelbaren Verfügbarkeit des Kunstwerks ausgeht, von den Möglichkeiten direkter Aneignung. Indem sich de Piles nicht nur von technischen Fragen löst, sondern auch von der philosophischen Kunstlehre, entwikkelt er ein eigenes Kategoriensystem zur Erörterung der Qualität einzelner Kunstwerke,[1] was eine relative Freiheit im Umgang mit Kunst bezeugt. Er begründet Kunstbetrachtung auf einem unabdingbaren Verständnis für schöpferische Individualität und kritisiert das blinde Einschwören auf einen bestimmten Stil (Maler), das die Sicht für unterschiedliche Wertschätzungen versperre. Vernünftig sei es, a l l e s S c h ö n e zu schätzen, und daran dürfe man sich durch kein Vorurteil hindern lassen! So ordnet de Piles Maler und Kunstwerke nach Schulen, trennt er die Künstlerbiographien von der Beurteilung der Werke.[2] Mit dem Durchbruch dieser Sichtweise gelangt das Bildungspublikum zu Kategorien des Kunsturteils und wird gleichzeitig nur noch der "savant peintre" als kompetenter Kunstkritiker zugelassen.

---

1) Er unterscheidet Zeichnung, Komposition, Ausdruck und Kolorit und versieht jeden Faktor mit einer Wertskala von 20 Punkten, deren Summe das Generalverdienst des Kunstwerkes ergibt. Ein solches Schema befähigt den Kenner zu abweichenden Beurteilungskriterien, welche sich nicht mehr an strenger akademischer Doktrin orientieren, sondern die Variabilität des Zeitgeschmacks einlassen.

2) Tendenziell sichtbar wird an diesem 'unbefangenen' Umgang mit Kunstwerken ihr Warencharakter, der sich aber erst im folgenden Jahrhundert ausprägt.

J.B. Du Bos (1670 - 1742) führt die Ansätze de Piles weiter, indem er die eigene Empfindung gegen das Reglement behauptet.

> "Tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connoissent, sans savoir les regles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages et si le raisonnement qu'ils entendent, conclut bien." (DU BOS, S. 227 = Sect. XXII, 348)

Er weist erneute Versuche der Künstlerschaft zurück, sich zum einzig rechtmäßigen Begutachter der Kunst zu erklären, und macht die Wertung des gebildeten Publikums zur eigentlichen Instanz, da dieses grundsätzlich nicht mehr nach verstandesmäßig fixierten Regeln urteile, sondern nach seinem Gefühl. [1] Hier formuliert sich bereits die psychologische Denkweise des 18. Jahrhunderts, die dem Fachmann Einseitigkeit unterstellt, da er in den gewohnten Konventionen seiner Tätigkeit befangen bleibe, währenddessen der Liebhaber und Laie unvoreingenommen und spontan reagieren könne - eine Vorstellung, die zu immer neuer, undogmatischer Befassung mit den Objekten herausfordert! Die derart zu vereinbarende Wertschätzung unterschiedlichster Künstler untermauert die Relativität des Urteils. Der Rezipient sieht sich nicht in Künstlernachfolge, sondern wählt selbstbewußt gemäß der auf das Gefühl gerichteten Ausstrahlung eines Werkes.

---

1) "Non seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider en général, c'est-à-dire, par la voie du sentiment, et suivant l'impression que le poëme ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la Poësie et de la Peinture est de nous toucher, les poëmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent." (DU BOS, S. 224 = Sect. XXII, 339) Und: "Il est aussi rare de voir des hommes nés sans le sentiment dont je parle, qui'il est rare de trouver des aveugles nés. (Ebd., S. 225 = 343)

Der Sensualismus der Zeit offenbart sich in der Korrespondenz des spezifisch Künstlerischen mit der Erscheinung. Schon 1677 schrieb de Piles:

> "La Peinture est donc faite non pas précisément pour instruire..., mais pour représenter les objects; et si un Peintre en représentant vous instruit, il ne le fait pas comme Peintre, mais comme Histoiren." (DE PILES, S. 106 f.)

Deutlich wird die Entwicklung des Kunstverständnisses, wenn man diese Worte mit einem Vertreter des akademischen Standpunktes (der voraufgehenden Generation) vergleicht:

> "Tout ce que nous avons dit ne regarde que cet art de plaire et de tromper. Il y a dans la Peinture une fin encore plus noble et plus relevée qui est celle d'instruire et qui est commune aux Sciences et aux Arts." (FELIBIEN (1619 - 1693), Entretiens X, Bd. 4, S. 342)

Entgegen dieser 'gestaffelten' Zielsetzung löst der Betrachter des 18. Jahrhunderts den Anspruch auf Belehrung bewußt ab von der künstlerischen Repräsentation. Einerseits soll zwar der Gehalt eines Bildes (unmerklich) aufgehen in der allgemeinen Forderung nach 'natürlicher' Erscheinung (die der Wahrheit der Empfindung entspricht), andererseits entsteht durch das klare Herausstellen der Unterschiedlichkeit von "Représentation" und "Instruction" ein analysierender Betrachtungsstandpunkt. Die neue 'Fühlsamkeit' zeigt sich ambivalent. Zwar wird moniert, daß die Künstler sich nicht dem gefühlsmäßigen Eindruck überließen, sondern über alles diskutierten, doch etabliert sich das Publikum selbst auf dem Wege der Diskussion, da das die einzige Art und Weise der Selbstbehauptung gegenüber den Werkschaffenden ist. Worum es sich hierbei letztlich handelt, wird deutlich aus dem Geltungsanspruch der neuen Kategorie des 'Sentiments': Da sich - wie Du Bos meint - die Empfindung der Menschen früher oder später einigte, so seien auf diesem Wege 'natürliche' (d.h. der Menschennatur gemäße und nicht aus künstlerischem Regelkodex

abgeleitete) a l l g e m e i n g ü l t i g e Urteile zu erzielen. [1] So kann sich das Publikum mit einer neuen Art von Verbindlichkeit gegen Konvention und Tradition, sprich: gegen nicht von ihm selbst hergestellte Regelhaftigkeit aussprechen.

> "Man halte nichts für schön oder häßlich, weil man es so nennen gehöret... Man muß seine eignen fünf Sinne zu Rathe ziehen: diese werden bald die falsche Schönheit von der wahren ... unterscheiden und allen Betrug entdecken lernen. Durch dieses Mittel hat vorzeiten Griechenland die Regeln der meisten freyen Künste erfunden ... Alles philosophierte daselbst, alles urtheilte frey und folgte seinem eigenen Kopfe. Daher entdeckte man nach und nach die wahrhaften Schönheiten der Natur." (J.C. GOTTSCHED, 1730 = Deutsche Texte, S. 32 f.)

Die Empfindung vereint hier frühbürgerliche rationalistische Momente mit dem Empirismus, aus dem natürliche Gleichheit für alle folgert. Das dem Liberalismus gemäße Vertrauen in die freie Regulation (gestützt durch den gesunden Menschenverstand) drückt das Bedürfnis aus, sich Kunst zwar individuell anzueignen, jedoch nicht einen gemeinsamen Nenner zu verlieren. [2] Die Empfindung ist deshalb unverzichtbar an das Räsonnement gekoppelt. Ganz dem Ar-

---

1) Daß der Wert des Kunstwerks objektiv und endgültig entschieden werden könne (Idee der "décisions") war unbezweifelt. Insofern ging es nur um die Frage, wer zur Normfindung berechtigt sei: der Künstler, der die Methode des Werkvergleichs vorschlug, oder das Publikum, dessen Urteil durch die "sentiments" vielfältiger Individuen zur Objektivität geläutert werde - Ausdruck aufklärerischer Hoffnung auf allgemeine Mündigkeit!

2) Die private Erfahrung wird zugleich bürgerlich-utilitaristisch eingegrenzt. Sie wird im Geschmacksbegriff objektiviert und ethisch untermauert (s. Kap. I.3.). Über Kunst urteile der Geschmack, definiert als "la facilité de sentir le bon, le mauvais et de les distinguer avec certitude (...) Le goût est donc u n s e n t i m e n t (...) A son tribunal, on sent plus qu'on ne prouve (...) Le goût est une connaissance des règles par le sentiment." (BATTEUX, 1746, zit. n. DRESDNER, S. 257 Anm. 59).

gument verpflichtet, unterscheidet sie sich noch grundlegend von stummer, innerlicher Kunstanschauung. Als allgemeines menschliches Gut erhebt sie vielmehr den Anspruch, einen demokratischen Kommunikationsprozeß zu eröffnen. Aus diesem Bestreben heraus gewinnt auch das 'gemeinsame Aktuelle', die lebendige Zeitverbundenheit neue Rechte gegenüber der historischen Betrachtung. Schon in de Piles' "Conversations" ging es um den Wunsch,

> "... que (Poussin) se fût humanisé davantage ... qu'il eut gardé quelquefois plus de convenance. Il n'est pas necessaire d'estre toûjours parmi les Dieux, ny dans la Grèce, on aime encore à se retrouver en païs de connoissance". (DE PILES, S. 267)

Ein vertrauter Bezugsrahmen verbürgt gewissermaßen die angestrebte Ebene p s y c h o l o g i s c h e r statt konventioneller Kommunikation. Empfindung korreliert hier mit der neuen privaten Alltagserfahrung. Sie dient als Seismograph des 'allgemein-Menschlichen' - von Habermas beschrieben als ein "Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit." Von Anspruch und Idee her wird qua Sentiment eine Form der Aneignung entworfen, die zwischen Allgemeinem und Subjektivität vermitteln soll.

Indem man sich als kunstinteressiertes Publikum über die Gemeinsamkeit der Empfindungs-Urteile (Relationen) definiert, behauptet sich das Bürgertum auch im Medium der Kunst, erweitert es seine zunächst ökonomische Eigenbestimmung in den Kulturbereich. Da sich speziell in den Pariser 'Salons' der Geltungsanspruch der Argumentation aus eigenen Erfahrungen heraus gegen die Autorität der sozialen Hierarchie behauptet, entsteht ein offenes Forum, das sowohl die A l l g e m e i n h e i t der verhandelten Kunstwerke (Kulturgüter) selbst als auch die des Zugangs zu ihnen sichert. "Un Tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le

théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement." (LA FONT, S. 2). [1] Wie (übergeordnet) emanzipatorisch dieser Anspruch auf ein unabhängiges Urteil aufgefaßt wird, zeigt die prinzipielle Zustimmung, die auch von seiten der Künstler erfolgt. Wenn ein ansonsten der Kritik erbittert gegenüberstehender Künstler wie Falconet (1716 - 1791) erklärt, daß er den bildenden Künsten per se keinerlei Autorität zuerkenne, daß er nur das bewundere, was das Recht habe, ihm Eindruck zu machen, und daß er sich die Erlaubnis und Freiheit nehme, es auch zu sagen [2] - so ist das eindeutig als Artikulation des selbstbewußten Individuums zu verstehen, das sich von keiner übergeordneten Instanz mehr gegängelt sehen möchte [3].

Indem sich so prinzipiell jedermann als kompetent betrachten kann, darf sich allerdings niemand dem überzeugenden Argument verschließen:

> "Da aber das wahre Urteil in der Diskussion erst ermittelt werden soll, erscheint die Wahrheit als ein Prozeß, nämlich als einer der Aufklärung. Teile des Publikums mögen darin weiter fortgeschritten sein als andere. Das Publikum kennt daher, wenn schon keine Privilegierten, so doch Ex-

---

1) Vgl. auch G.E. LESSINGs Abhandlung "Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt" (1767), in der das unabhängige kritische Urteil als legitime Äußerung der bloßen geistigen Beschäftigung betrachtet wird (ohne aus dem Metier zu sein und etwa 'bessere Lösungen' parat zu haben). (S. Literaturverzeichnis: Deutsche Texte, S. 137 - 139)

2) "Bien entendu, une fois pour toutes, que dans les Beaux Arts je ne connais aucune autorité, que je n'admire que ce qui a le droit de m'en imposer." (FALCONET, zit. n. RÉAU, II, S. 461)

3) - und zwar als in dieser Richtung analog formulierte Künstler- und Betrachteremanzipation. Denn FALCONET unterschied drei gleichberechtigte Anschauungsformen des Kunstwerkes: 1. vom Gelehrtenstandpunkt aus als Zeitdokument, 2. aus Liebhabersicht mit entsprechender Schätzung des Geistes oder Ausdrucks, 3. vom Künstler her mit Blick auf die technische Ausführung.

perten. Sie dürfen und sollen das Publikum erziehen, aber nur soweit sie durch Argumente überzeugen und nicht durch bessere Argumente selbst belehrt werden können." (HABERMAS, S. 55 Anm. 1)

Unterscheidbar bleibt immer eine Gruppe von Liebhabern und Kennern, die zwischen Künstler (bzw. Kunstwerk) und Publikum stehen und mehr und mehr eine notwendige Mittlerrolle übernehmen. Vorgezeichnet ist hier eine neue Instanz der Vermittlung, eine Institutionalisierung der Kunstkritik, wie sie mit Denis Diderot zustandekommt.

2. Der säkularisierte Umgang mit Kunstwerken

Seit den regelmäßigen Ausstellungen der Salons (1725) kann man von einem modernen Kunstleben und einem etablierten Rezipientenbewußtsein reden. Ab etwa 1670 hatte sich der Kreis von Kunstfreunden, ursprünglich aus Künstlern, Mäzenen und Sammlern bestehend, auf ein immer breiteres Laienpublikum verlagert, das immer mehr aus eigenen Erfahrungen heraus zum Kunstgeschehen Stellung nimmt. Von ihrer engbegrenzten Funktion kirchlicher oder höfisch-öffentlicher Repräsentation entlastet, wird Kunst zum Objekt freier Wahl und wechselnder Neigung. Damit aber beginnt eine Entwicklung in völlige Offenheit. War Kunst noch bis zum 18. Jahrhundert als eingebunden in den Brauch zu bezeichnen, als ästhetische Lebensform (und insofern 'Gebrauchswert') [1], so nimmt sie durch den Verlust einer

---

1) Gebrauchswert: nicht in heutiger Terminologie, die den Zusammenhang mit dem Prozessualen durch totale Verdinglichung verloren hat, wohingegen religiöse Bräuche, Feste, Gottesdienste bis hin zu den gesellschaftlichen Bräuchen gerade ohne diesen Gebrauchswert sind, d.h. gegenständlich nicht verfügbar. Denn Kunst war nur in bestimmten Zusammenhängen zugänglich und gerade nicht beliebig abrufbar, wie es die Kunst als Ware auszeichnet.

gemeinsamen Verbindlichkeit Warencharakter an. Aus den Konventionen gelöst wird sie in moderner Weise zweckfrei; das Liebhaber-Publikum versammelt sich, um Kunst um ihrer selbst willen zu erleben.

> "Genau das ist mit dem Verlust ihrer Aura, mit der Profanierung ihres einst sakramentalen Charakters gemeint. Die Privatleute, denen das Werk als Ware zugänglich wird, profanieren es, indem sie autonom, auf dem Wege der rationellen Verständigung untereinander, seinen Sinn suchen, bereden und damit aussprechen müssen, was eben in der Unausgesprochenheit solange autoritative Kraft hatte entfalten können." (HABERMAS, S. 50)

Der kontinuierliche Autonomisierungsprozeß der Kunst wurzelt im realen Daseinsinteresse der Renaissance, als das sich emanzipierende Bürgertum auch eine künstlerische Bereicherung der eigenen Lebenssphäre anzustreben beginnt. Diesem Privatinteresse, welches sich aus Bildungsanliegen und Repräsentationsbedürfnissen zusammensetzt, kommt der Künstler mit der Euphorie seiner entbundenen Einbildungskraft entgegen. Die bewußte Eigenhaltung, das Erkennen einer selbst zu gestaltenden Lebensspanne ergibt ein persönlicheres Kontaktverhältnis von Mensch und Kunstwerk, das sich fortan durch seinen A n s p r u c h s charakter auszeichnet.

Der säkularisierte Kunstbezug eröffnet den Weg zu kommerzieller Schaustellung von Kunstwerken ebenso wie zu erweiterter zeremonialer Präsentation. War jedoch die dekorative Ausgestaltung festlicher Ereignisse noch stark dem Brauch verhaftet - es ging nicht nur um eine Ausschmückung von Feierlichkeiten, sondern darum, "das festlich gesteigerte Leben mit Hilfe des schönen Scheins der Künste in einen mythisch-allegorischen Zusammenhang zu verwandeln" (KOCH) - so kommt im Kunstmarkt der Inbegriff des Warenprinzips

---

1) Sensationslust wird in ästhetischem Bewußtsein ebenso kultiviert wie Religiöses gestaltet erscheint.

zum Ausdruck, d.h. die völlig beliebige Einbindung der Kunstwerke in jeweils erforderliche Zusammenhänge. Die (verdinglichende) freie Verfügbarkeit ist es aber, die die gebildeten Kunstliebhaber zu wahrer Sammelleidenschaft erweckt. Denn dem Publikum wird vor Augen geführt,

> "... daß mit den neuen Mitteln der Malerei alles darstellbar und im Kunstwerk gestaltmöglich ist, was sich der Anschauung und der Vorstellung erschließt... In gleicher Weise wird ... das Bedürfnis nach dem Besitz dieser neuen Fülle der im Bilde gestalteten erschauten Dinge und gewonnenen Erkenntnisse wach, und es müssen zwangsläufig gegenüber den ehemals bestimmenden sakralen Bindungen neue Ersatzbeziehungen auftreten, die ihrerseits dem Kunstwerk im Lebenszusammenhang einen sinnvollen Platz anweisen können." (KOCH, S. 83)

Mit dem neuen Bezug zur Kunst, den das Sammelwesen ermöglicht, reduziert sich die Aura eines Werkes auf seine bloße Herkunft; der an jene Stelle tretende Wertfaktor der Geschichtlichkeit (die achtungsvolle Wahrung des Objekts als solchem) rückt ein ästhetisches Interesse in den Vordergrund, das sich auf den stilistischen Vergleich, auf die jeweils typische Hand des Meisters konzentriert. So tritt die Bedeutsamkeit der Kunst mehr und mehr in von ihrer gewachsenen Einbindung abstrahierten B i l d u n g s v o r s t e l l u n g e n zutage. In den Schaustellungen läßt der neue sachliche Aussagewert des Visuellen das einzelne Bildgeschehen aus übergeordneten Bedeutungszusammenhängen heraus in ein gleichwertiges Verhältnis zur nebenstehenden Aussage treten. Die gänzlich unhierarchische ästhetische Gemeinschaft der Kunstwerke, die zu einer selbständigen Stellungnahme herausfordert, dokumentiert deutlich die vollkommene Mischung von ästhetischem und Sach-Interesse, von Kennerschaft und geselliger Unterhaltung. Dieser freie Umgang mit Kunst entspricht der säkularisierten Wirklichkeitserfahrung, die den mythologisch-ästhetischen Überbau rationalisieren muß, um ihn in aneignender Weise zu durchdringen. Es entsteht eine bewußte Betrach-

tungshandlung, die sich in lebendigem Austausch zwischen Künstlern und Kennern verwirklicht und in eigenen Repräsentationsformen des künstlerischen Lebens in der Öffentlichkeit.

Inmitten dieser 'selbst- und weltbezogenen' Bildungsvorstellungen findet ein autonomes wissenschaftliches Interesse, historische Phänomene und Probleme anschaulich darzulegen, noch keinen Nährboden. Allerdings beginnt gegen Ende des 17. Jahrhunderts - namentlich in den französischen Salons - die Wissensvermittlung in den Vordergrund zu treten. Entgegen dem italienischen Festwesen oder dem (holländischen) Kunsthandel, an dem jedermann ohne Vorkenntnis teilhaben konnte, werden seit den Akademieausstellungen Anweisungen zur Kunstrezeption notwendig. Koch schreibt in seiner Untersuchung über die Geschichte der Kunstausstellung: Die

> "lehrhafte Form der Katalogerklärungen der einzelnen Kunstwerke, die sich nahezu unverändert in allen Ausstellungskatalogen seit dem späten 17. Jahrhundert findet, spiegelt deutlich das Bildungsinteresse wider, das die Besucher der Ausstellungen bewegt." (KOCH, S. 155)
>
> Er weist nach, "... wie bei vielen Stillebendarstellungen, die dem modernen Betrachter lediglich als solche erscheinen, die sinnbildliche Verhüllung auch die einfachen Gegenstände aus ihrer alltäglichen Realität bedeutungsvoll in übergeordnete Prinzipien erhebt und jene Spannung vom realen Dasein und allegorischer Bedeutung zugleich dem gebildeten Betrachter, dem Kenner und Liebhaber, die Möglichkeit des Bildungsrätselspiels gewährt." (Ebd., S. 156)

Über die Deutung kommt es zu einer geistreichen Auseinandersetzung, die sowohl ästhetische Freude gewährt als auch zum begründeten Urteil befähigt. So verkörpern die Ausstellungen einerseits ein demokratisches leistungsorientiertes Prinzip - da, jeweils von eigenen Eindrücken ausgehend, Ansprüche gestellt werden, die der Künstler von Ausstellung zu Ausstellung neu erfüllen muß - andererseits

bleiben sie ganz und gar ein gesellschaftliches Ereignis. Für die sich in privaten Zirkeln organisierende Öffentlichkeit, zwar ständisch gebunden, doch einheitlich in den Interessen, sind die Salons ein Ort des Erlebnisses, das sie selbstbewußt wahrnehmen. Die dargebotenen Kunstwerke geben Anlaß zu einer gemeinschaftlichen Beschäftigung, zu Betrachtung und Diskussion der Kenner und Liebhaber. Das Salonpublikum, dessen kulturelles Interesse einmal erwacht ist, macht dieses zugleich zu einer festen Größe, auf die es sich selbst - wie auch der Künstler - einstellt. Die Ausstellungen werden zu einem Fixpunkt im Kulturbetrieb. Im Vergleich etwa zur Renaissance- und Barock-Festlichkeit zeigt sich hier sowohl die Kontinuität als auch die Differenz: Das Kunst-Ereignis ist noch selbstverständlicher Bestandteil eines Lebenszusammenhangs, der die deutende Verklärung des 'Schönen Scheins' integriert, ist noch Teil eines Schauspiels, das man sich selbst gibt, jedoch kein Sich-Berauschen mehr an den Dingen im ästhetischen (i.w.S.) Prozeß. Man verschwindet nicht im Sog des Ereignisses, sondern kontrolliert das persönliche Wirkungsgeflecht in der ästhetischen Diskussion. Der Mensch als bewußt erlebender Bezugspunkt

> "... ist mit den Schaustücken in der gleichen Ausdrucksmöglichkeit und innerer Dynamik verbunden. Sein Erlebnis, seine Auseinandersetzung ist kein Verlieren im Objekt, ist keine Einzelaktion, sondern vollzieht sich innerhalb eines gemeinschaftlichen Vorganges, ist Teil einer gesellschaftlichen Konvention voller Erregung und Lärm und effektvoller Bewegung, voll Schaustellung und spöttisch sarkastischer Beobachtung, dessen glanzvolle Äußerlichkeit aber auch die innere Erlebnisfähigkeit einbeschließt." (Ebd., S. 181)

In seiner vollen Ausgewogenheit stellt das einen Prozeß dar, der sowohl das Objekt wirksam werden läßt als auch eine Überführung in eigenläufige Kommunikation darstellt. Ein oszillierender Austausch, der autonome Eigenaktivität nicht leugnen kann und Kunst nur als Anlaß sieht,

was sie letztlich nicht trifft - und der doch ihrer bedarf als Materie, die man, indem man immer wieder auf sie zurückkommt, auch in ihrem Werkcharakter erschöpft! Indem Kunst in idealer Weise zum gesellschaftlichen Ereignis wird, als verdichteter Anstoß eines geistreichen Vergnügens, kann sie in anspruchsvollster Weise ihre Überführung in emanzipatorische Praxis leisten, in bewußt gestalteten Alltag, der zur stetigen Selbsttranszendierung fähig bleibt. Prinzipiell ist diese Möglichkeit in der Organisationsform von Kunst auf dem ersten Höhe- und Wendepunkt ihrer Entwicklung in Autonomie gegeben; daß die Chance jedoch kaum genutzt wird, zeigt sich aus der weiteren Entwicklung. [1] Es ist bereits der Punkt des Umkippens angelegt - eine Konversation, die um ihrer selbst willen stattfindet, von Kunst- und Ereignischarakter abhebt und verflacht! Die neugierige Erwartungshaltung der Gesellschaft auf die 'Sensations', die den Zündstoff für ihre Diskussionen sichern, schlägt leicht um in eindimensionales Reiz-Reaktionsverhalten; andererseits aber kann auch das Kunstwerk dogmatisiert werden zu erklärten Zielen, die nur noch abzufragen sind. Die tatsächlich in den Salons stattfindende Rezeption muß in dieser Spannweite gesehen werden, zwischen schlichtem Sensationsbedürfnis und einer typisch aufklärerischen Moralitätsdebatte.

Während beim Ausstellungsbetrieb der Ereignischarakter mit Kunst gleichsam zusammenfällt in einen potentiell

---

1) Neben einem sich isolierenden Bildungsmoment baut sich ein Konsumtionsstandpunkt auf, der, ganz auf dem Prinzip unmittelbarer Wirkung beruhend, Kunstbetrachtung auf einen falsch verstandenen Lustgewinn reduziert (s.a. HABERMAS, V. Kap. 18: Vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum).

emanzipatorischen Aneignungsprozeß, bildet sich parallel dazu eine andere Art von Kunstbezug heraus. Unter dem Einfluß der Wissenschaft, die einen eigenen Weg antritt - seit ihrer akademischen Bestimmung setzt sie definitiv den Abstand vom Lebenszusammenhang voraus -, ordnet man die Vielfalt der in den Kunst- und Raritätenkammern versammelten Objekte in ästhetische Gegenstände, die nur die Schaulust befriedigten und in naturwissenschaftliche, völkerkundliche "Lernungsmittel" (E.W. LEIBNIZ), die dem Erkenntnisinteresse dienten und als Spezialsammlung fortan Illustrationsmaterial für die Wissenschaft darstellen. Denn durch die Anschaulichkeit sinnlicher Eindrücke soll bessere Objektkenntnis erzielt werden. Wie sehr es um die Beherrschung der Dinge geht, der sich auch die Kunst nicht entziehen darf (!), wird deutlich aus einer Äußerung Leibnizens:

> "Der Italianer Künstler-Werk hat fast einzig und allein in formirung lebloser stillstehender und nur wohl aussehender Dinge bestanden. Die Teutschen hingegen allezeit sich beflißen bewegende Werke zu verfertigen, die nicht nur die Augen sättigten und großer Herren Kuriosität büßeten sondern auch etwas verrichten, die Natur der Kunst unterwerfen und die menschliche Arbeit leichter machen könnten." (Zit. n. BERLINER, S. 347 Anm. 84)

Deutlich tritt der utilitaristische Anspruch auf Produktivität vor das Bedürfnis nach bloßer Steigerung des Daseins. Fordern die 'Naturalia' per se zu gründlicher Erforschung und nutzbringender Kenntnis, zur Enträtselung der Natur durch die menschliche Vernunft heraus, so scheinen die 'Artificialia' mehr der Verwahrung zu bedürfen. Ohne erkennbares Gesetz und nützliche Integrierbarkeit konserviert man sie nicht zuletzt in einer Ahnung von Bedeutsamkeit, die die parallellaufende Naturanalyse 'frevelfrei' halten soll. Religiöses und Ästhetisches beginnen an Öffentlichkeit zu verlieren und als p r i v a t e r Ausgleich gegenüber der sich zur gesellschaftlichen Verbindlichkeit aufschwingenden Wissenschaft zu fungieren.

Der euphorischen Verquickung von Rationalität und Natur entspricht eine Verunsicherung des künstlerischen Bereichs.

> "In das wissenschaftliche System konnte man das Menschenwerk nur einfangen, wenn man von dem Material ausging..., denn was sich nicht wissenschaftlich bearbeiten ließ, das mußte ... im Grunde als Spielerei erscheinen. Und man muß (diesem Denken) [1] zugute halten, daß der Wert des historisch-Einmaligen noch nicht entdeckt war." (BERLINER, S. 346)

Nur ernsthafte Produktivität kann den unermeßlichen Bereich, der sich dem Menschen auftut, durchdringen. Die durch ihre rationalen Prämissen kontrollierbare Wissenschaft erscheint adäquater als das Hermeneutische der Kunst, die, auf gesetzlose 'Schaulust' reduziert, immer mehr gesellschaftlich banalisiert zur individuellen (privat-geschmacklichen) Betätigung freigegeben wird. Wissenschaftsfremd kann Kunst (noch) nicht in das Museum eingehen, das sich als 'Weihestätte' der Naturdurchdringung definiert. [2]

Erst das 18. Jahrhundert beginnt damit, das Museum zu einer universellen Bildungsstätte auszubauen. Es entwikkelt das Prinzip des Nützlichen, welches in allen Lebensbereichen heimisch wird, zu einer politisch-ökonomischen (bürgerlichen) Kategorie. Man will nicht nur lehren, wie "allerlei Sorten Raritäten mit Reputation und Nutzen besehen werden", sondern

---

1) - von BERLINER am Naturwissenschaftler "Major" personifiziert.

2) Andererseits ermöglicht gerade der Naturbegriff eine erneute Einbindung der Artificialia. Über den umfassenden Ansatzpunkt 'Natur' eröffnet sich eine neuwertige Sicht des Ästhetischen; dessen 'Nutzlosigkeit' kann über die W i r k u n g (s k r a f t) als erfolgsbezogenes Kriterium auch bürgerlich(-wissenschaftlich) integriert werden.

> "die öffentlichen Führungen müssen zur Folge haben, daß das interessierte Publikum zum Museumsbesuch angelockt wird, - das Museum tritt also als aktiver Bildungsfaktor mit Werbeveranstaltungen auf; es genügt nicht, daß es sich von dem Sich-selbst-Bemühenden finden läßt; es muß in die Breite wirken, sonst entspricht der 'Nutzen' nicht den Kosten." (BERLINER, der hier die Forderungen des Architekten und Künstlers "Sturm" zusammenfaßt, S. 348) [1]

Dieser Ausdruck praktischen Denkens ist ein sehr wichtiger neuer Faktor auch im Umgang mit Kunst. Als gleichsam moralische Forderung, das 'Anschauungsmaterial' breitenwirksam zu propagieren, geht der 'ökonomische Faktor' in die Museumspraxis der Kunstwissenschafler ein (s. insbesondere Kap. II.2.). Für eine derart verantwortungsvolle Aufgabe genügt keinesfalls mehr eine

> "... Aufhäufung von Kenntnissen - so unentbehrlich sie sind -, erstrebt wird die wirkliche Menschenbildung von innen heraus mit dem Ziel, 'sich selbst kennen zu lernen, die Tugenden zu lieben, die Laster zu hassen und also zu der glücklichen Unität, wonach alle Weise sowohl bei den Heiden als Christen gestrebet, endlich näher zu kommen.'" (Ebd., S. 348)

Mit der Überführung der 'galanten Wissenschaft' des Adels in die humanistische Bildungsidee des bürgerlichen Zeitalters ist ein Höhepunkt des enzyklopädischen Gedankens erreicht; in der Museums-Sammlung soll sich das Prinzip universaler schöpferischer Tätigkeit verwirklichen. Denn neben der Versammlung allen Wissens zeichnet sich das Museum dadurch aus, daß es seine Besitztümer in einen eigenständigen Organismus umbildet. Eine sichere Form der musealen Darbietung findet sich jedoch nicht, bevor die Geschichtswissenschaft die neue Ordnung systematisch ausbaut.

---

1) Daß diese Äußerungen gerade von einem Künstler stammen, gibt zu denken. Sind es nicht frühe Legitimierungsversuche für einen Bereich, der seine selbstverständlich gesellschaftliche Bedeutung mehr und mehr verliert? Nun winkt ein neues Ziel, die 'Erziehung der Menschheit'!

3. Das sittliche als spezifisch bürgerliches Kunstverhältnis

Die kulturelle Öffentlichkeit, die sich im 18. Jahrhundert bildet, ist das aufstrebende Bürgertum, das zu seinem Aufstieg alle Kräfte im antifeudalen Kampf konzentriert. Kultur erhält eine entsprechende Rolle im umfassenden Programm der Aufklärung. Die Veredelung des Einzelnen durch Kunst (als traditionelle Vorstellung des gebildeten Liebhabers) weitet sich nun aus in eine erhoffte kulturelle Beeinflussung der gesamten Gesellschaft. In Ausschöpfung grundangelegten menschlichen Erkenntnisvermögens soll das 'versammelte Wissen' zur Selbstbestimmung des Menschen eingesetzt werden. Vom expliziten Aneignungsstandpunkt der Aufklärung her richtet man sich nun weniger auf die einzelnen Kunstwerke, sondern ist vorrangig um nützliche Überführung ihrer Gehalte in Lebenspraxis bemüht. Zur Ausprägung einer spezifisch bürgerlichen Lebensgestaltung benötigt die neue Klasse einen Spiegel, durch den sie sich kontrollieren kann und vereinnahmt von daher a u c h Kunstwerke. [1] Kunstrezeption ist immer integrativer Bestandteil des Aufklärungsprozesses, sie muß fähig sein, das bürgerliche Selbstverständnis zu stabilisieren. [2]

Der lebenspraktische Bezug der ästhetischen Diskussion kommt in ihrem Zentralbegriff, dem des Geschmacks, zum Ausdruck, welcher stets eine transästhetische Kategorie der

---

1) Das Publikum versteht sich noch nicht "...auf dem Umweg einer Reflexion über Werke der Philosophie und Literatur, der Kunst und der Wissenschaft, sondern dadurch, daß es selbst als Gegenstand in die 'Literatur' eingeht" (HABERMAS, S. 57) und auch in die darstellende Kunst.

2) Weil hier die Wortkunst "am ehesten den unverzichtbaren Zusammenhang von Zeichen und Bedeutung sichert", erhält sie auch den höchsten Stellenwert in der frühaufklärerischen Kunsttheorie, deren Logik "das Sinnliche ('Körper') der Kunst nur dann zuläßt, wenn es mo-

Ethik bzw. Politik umfaßt. Als Ideal wahrer Humanität gedacht, soll er ästhetische Erfahrungen gesellschaftlich vermitteln und prägt so sämtliche aufklärerische Bildungsbemühungen: "Im Geschmack wird die Möglichkeit einer allgemeinen Rezeption der erzieherischen Inhalte der Aufklärung gedacht." (Deutsche Texte, Einl., S. 5) Seine kognitive Bestimmung ist der Anspruch, mit Grund und Argument (Raison) selbst entscheiden zu können, wozu jeder Mensch 'natürlicherweise' fähig ist. In der frühen Phase

> "tritt deutlich die emanzipatorische Bedeutung des Geschmackstheorems zutage: die Ungleichheit unter den Ständen (= die Verschiedenheit des Geschmacks) denkt er (Gottsched, 1730) als durch Erziehung und Verschiedenheit des Milieus bedingt, also als prinzipiell aufhebbar." (Ebd., S. 6) 1)

Von daher ergibt sich der ethische Impetus einer Erziehung der Menschheit. Bevor die Kunst gesellschaftlich folgenlos wird, soll sie, über den Geschmack rezipiert, zur allgemeinen Bildung beitragen. Damit ist (zunächst) ein anderer Aneignungsprozeß gekennzeichnet, als er über den höfischen Geschmack zustande kam, der eher das "Gewisse Etwas" meinte: "Wer sogleich richtig beurteilt, was für ihn Wert hat, den nennt man klug, der hat gesunden

---

Forts. Anm. 2) v. S. 22:

ralisch beglaubigte Bedeutung ('Geist') transportiert." Grundkurs, S. 82)
Entgegen den italienischen Moralisten des 16. Jahrhunderts, die, der Anschaulichkeit des Bildes bewußt und somit der eingängigen Transponierung von Inhalten, gar den Vorrang der Malerei vor der Poesie diskutierten (s. SCHLOSSER, S. 355 bzw. 359) birgt für die (deutschen) Frühaufklärer die visuelle Suggestionskraft des Bildes zuviel unmittelbare (unreflektierbare) Sinnlichkeit!

1) "Wie jedes Organ im Verlauf der ontogenetischen Entwicklung des Menschen in der Ausübung seiner Funktionen ausgebildet wird, so muß auch die Anlage zum guten Geschmack durch Übung ausgebildet werden. Der schlechte Geschmack ... ist der nicht ausgebildete, der in seiner organmäßigen Entwicklung zurückgebliebene Geschmack. Er ist verkümmert, weil er nicht ... aus einer 'Fähigkeit' zur 'Fertigkeit' geworden ist." (SCHULTE-SASSE, S. 35 f.)

Verstand" (ebd., S. 3). Diese Auslegung vermag für das kulturell unsichere Bürgertum nicht verhaltensweisend zu sein. Es kann sich eine individualisierende Verfeinerung der Rezeption (noch) nicht leisten. Durch den Anspruch, Verantwortung für die 'Menschheit' zu tragen, bedarf es einer einsichtigen Verbindlichkeit. Um die "Allgemeinheit zu sichern, wird die 'Vorschrifft der reinen Vernunfft zur Richtschnur' des Geschmacksurteils gesetzt" (ebd., S. 6); denn "im Begriff des Geschmacks ist ohne Zweifel eine Erkenntnisweise gemeint." (GADAMER) [1]

> "Daß der Geschmack ein Urteil, eine Wertung 'viel geschwinder und deutlicher' anzeigt, macht diesen Begriff gerade in Rückwirkung auf den 'großen Haufen' geeignet. Gerade darum muß er aber auch vor Relativierung geschützt bleiben: er soll selber eine solche leisten." (Deutsche Texte, Einl., S. 5)

Die im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert wieder auftretende Unbestimmtheit des Geschmacksbegriffs fällt zusammen mit der Refeudalisierung der bürgerlichen Kultur, womit der Geschmack im 'Kunstgefühl' sowohl genialisch aufgewertet (dem Genieschaffen adäquate Rezeption) als auch gesellschaftlich banalisiert wird. Die Kunstproduktion des Genies gibt ihren Bezug zum realen Publikum zugunsten eines idealen auf; der verbleibende Geschmack des Herzens wirkt allenfalls noch daraufhin, "die Sitten auszuarbeiten und den Wohlstand zu ordnen" (J.A. SCHLEGEL). [2] Kunstrezeption beschränkt sich darauf, das eigene Verhältnis zur

---

1) "Es geschieht im Zeichen des guten Geschmacks, daß man zur Abstandnahme von sich selbst und den privaten Vorlieben fähig ist. Geschmack ist daher seinem eigensten Wesen nach nichts Privates, sondern ein gesellschaftliches Phänomen ersten Ranges. Er kann sogar der privaten Neigung des einzelnen wie eine richterliche Instanz entgegentreten, namens einer Allgemeinheit, die er meint und vertritt." (GADAMER, S. 33)

2) SCHLEGEL, J.A.: s. Literaturverzeichnis: Deutsche Texte.

Kunst in einen Verhaltenskodex zu stilisieren und die früheren 'Relationen' (die sich selbst regulierenden Werturteile Du Bos') zu neuen Konventionen zu machen.

Die Autonomisierung der Kunst wird vom Bürgertum insoweit unterstützt, als sie die Abkoppelung von höfischer Kultur leistet. Es geht zunächst nur um diesen Befreiungsprozeß von der Herrschaft des Adels. Die radikale Ablehnung seiner Dekadenz, des Ästhetizismus und Transnationalismus, der konventionellen Manieriertheit, schält einen neuen Begriff heraus, den man als Natur-Ethik bezeichnen kann. [1] Mit Natur ist allerdings nichts Ursprüngliches gemeint, sondern die Gesetzlichkeit der Vernunft, das heißt Einsichtigkeit und Berechenbarkeit als Gegenbild zu exaltierter Überfeinerung. Natürlich bzw. wahrhaftig heißt soviel wie der jeweiligen Sache, Situation oder dem Gefühl angemessen und deshalb auch verantwortungsbewußt, m o r a l i s c h . [2] Ein von der vernünftigen Natur abgeleitetes, von der Offenbarung unabhängiges Sittengesetz kann nun

---

1) Die Rolle der Natur führt in dieser Hinsicht die Forderung nach Ausdrucks-Wahrheit weiter, jenem Moment, das - mit der Literarisierung der (bildenden) Kunst vorgeprägt - im 16./17. Jahrhundert zur Blüte kam: Gegenüber einer manieristischen Kunstfertigkeit wurde (geschichtliche) Aufrichtigkeit und Erscheinungstreue gefordert, was keine bildnerische, sondern eine psychologische Ebene meint. Der (vorgegebene) Inhalt soll durch die Rührung, d.h. das Ausnutzen der Unmittelbarkeit des Bildes 'transponiert' werden - sozusagen eine vom Gefühl bewahrheitete Versinnlichung der Begrifflichkeit (s.a. Allegorie)!

2) "Einfachheit und Schlichtheit" wollen die Form-Inhalt-Beziehung ins Gleichgewicht bringen. In den "Discoursen der Mahlern" (1720) heißt es beispielsweise: "Diese häßlichen Zierate (der Baukunst) ... stellen tausend ungerade und ungeheure Züge und Lineamente vor, die kein Original in der Natur haben, aber den Spitzen (der (modischen!) Kleidung) kaum ähnlicher sein können." (Zit. n. LEHMANN, S. 13)

psychologisch aufgearbeitet werden. Befreit von kirchlicher Dogmatik sieht das auf seine 'Natur' verwiesene Individuum sein letztliches Ziel im Wohlergehen. Dieser angeborene Drang , intuitive Wurzel allen Handelns - erschlossen aus und nachprüfbar an der alltäglichen Erfahrung - gilt nun als Maßstab. Glückseligkeit, definiert als "ein solcher Zustand eines vernünftigen Wesens, darinnen dasselbe ein beständiges Vergnügen genießet, welches kein Mißvergnügen nach sich ziehet" (GOTTSCHED, zit. n. STECHER, S. 36) - bzw. "wahrhaft glücklich ist ... nur derjenige, der sich im Zustand dauernder Lust befindet" (n. Zeitschrift "Patriot", ebd., S. 36) - versteht sich bürgerlich erfolgsethisch und begrenzt sich von daher selbst. Glück in Permanenz impliziert seine Reduktion auf Behagen und auf positive Steuerbarkeit, d.h. Herstellbarkeit überhaupt. So paart sich mit dem Streben nach Wohlergehen dasjenige nach Vervollkommnung (humanistisches Ideal des vielseitig ausgebildeten Individuums). Denn nur über das unausgesetzte Ziel, zugleich den Nachweis der Charakterbildung zu erbringen, kann die Fixierung auf den Glücksbegriff Erfolg zeitigen.

> "Alles, ... was meine wahren Güter ohne Schaden eines andern vermehret, mich z.E. gesunder, stärker, freier, vernünftiger, klüger, tugendhafter, in mir selbst freudiger und vergnügter machet, das ist gut und vernünftig. Was im Gegenteil meine wahren Güter vermindert, mir und andern Klage, Reue und Mißvergnügen erwecket, ist böse und unvernünftig'. So können nur die Güter vom sittlichen Standpunkt aus Billigung finden, die zugleich eine Wesensförderung für den Menschen bedeuten, und die Glückseligkeit selbst besteht nicht in einem absolut höchsten Vergnügen, sondern im beständigen Wachstum an Vollkommenheit." (STECHER, S. 37)

In diesem Bemühen um Allgemeinverbindlichkeit liegt der Versuch, neu entdeckte (Lebens-)Möglichkeiten mit einer notwendigen Normierung zwecks bürgerlicher Selbstbehauptung zu vereinbaren. [1] Das kommt u.a. in einer Untersuchung

---

1) Die Aufklärung betreibt die Wahrheitsforderung und

aus dem Jahr 1776 zum Ausdruck ("Vom Gefühl des Schönen im Verhältnis zum moralischen Gefühl"). Die durch ethnographische Erkenntnisse offenbarte kulturelle Mannigfaltigkeit wird mit Interesse begutachtet, zugleich aber utilitaristisch relativiert: Die Befreiung von überlieferten Werten begrenzt sich vernünftigerweise in der (bürgerlichen) Tugend, wobei gleich versichert wird, daß

> "die Tugend keine Feindin des Vergnügens ist. Sie gewährt in der Erfahrung so gewiß, als es in den Schulsprüchen versichert wird, einen reinern, dauerhaftern, erhöhten Genuß auch der sinnlichen Freuden." (Deutsches Museum, August 1776, S. 727)

Das Vergnügen fungiert sozusagen als 'Versöhnung', als psychologischer Anreiz für die Sittlichkeit. [1] "Es kann durch die Manier die Tugend sich gefälliger machen, ohne von ihrem Wesen etwas aufzuopfern." (Ebd., S. 725) [2]

Forts. d. Anm. 1) v. S. 26:

> strenge Gewissensforschung nicht mehr aus vorwiegend theologisch-kirchlichen Interessen, sondern aus historischer Aufrichtigkeit heraus. Mit dem Wachsen der Kenntnisse beginnt man die Schicksalsgläubigkeit zu verlieren, deren alternativer Offenheit jedoch eine 'freiwillige' Selbstbestimmung, eine zu v e r i n n e r l i c h e n d e Moralität folgen muß.

1) Vgl. hier auch KLOPSTOCK in seiner Untersuchung "Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften": "Selbst den großen Männern, deren Beispiele von so ausgebreitetem moralischen Nutzen sind, fehlt etwas, wenn wir" (allgemein: die Künste) "ihnen fehlen. Sie hören zwar dadurch nicht auf, tugendhaft zu seyn; aber ihnen fehlt doch eine R e i z u n g m e h r , es zu bleiben." (KLOPSTOCK, S. 248 f.)

2) Es wird weiter ausgeführt: "Wenn nur der Freund der Tugend recht erwägen will, wie viel für die Zufriedenheit des Lebens und die gesellschaftliche Wohlfahrt durch Nachgiebigkeit, Gefälligkeit und Dienstfertigkeit in den beständig sich eräugnenden kleinern Vorfällen, unmittelbar gewonnen, und wie sehr jede wichtigere Absicht dadurch erleichtert werden kann ... so wird er es bald dahin bringen, daß seiner Tugend der Vorwurf der Unfreundlichkeit und Unliebsamkeit nicht mehr gemacht wird, daß der gleißnerische Bösewicht, wenngleich hie und da einmal, dennoch im Ganzen ihn nicht mehr verdunkelt." (Deutsches Museum, August 1776, S. 725)

Das unhinterfragte Vergnügen (des Adels) wird zum sittlichen Vergnügen, zum 'delectare et prodesse' des sich konsolidierenden Bürgertums. So solle das aus dem Instinkt gespeiste Gefühl für das Schöne durch die Gemeinnützigkeit der Vernunft auf die Stufe der Empfindsamkeit und Tugend gehoben werden bzw. in ein Gleichgewicht von Vergnügen und Sittlichkeit gebracht, in dem es sowohl gegen Verrohung ("grobe Sinnlichkeit") als auch gegen totale Vergeistigung abgegrenzt ist. [1] Die Rezeption der Schönheit als moralische - die, gemäß der Wirkungsästhetik nicht in Kunst- und Naturschönheit differenziert wird [2] - gewährt dann als Belohnung der Annahme des ethisch-Normativen eine dauerhafte Befriedigung der Sinnlichkeit.

---

1) Denn der Autor ist sich im klaren darüber, daß ein Mensch, der "... nach übertriebenen Zielen der Vollkommenheit strebt, die wichtigsten Pflichten außer acht lasse(n)" (Deutsches Museum, August 1776, S. 727), nämlich die Leidenschaft für Familie und Vaterland!

2) Daß Kunstwerke nur über ihren Zusammenhang mit der 'Natur' rezipiert werden können, steht während der gesamten Aufklärung außer Frage; erst die klassizistische Strömung fügt ausdrücklich hinzu, daß es die Kunst sein muß, die eine Geschmackserziehung leistet, da sie die Natur durch die Komposition veredeln will und so das Mögliche wirklich machen.
Führte einerseits ROUSSEAUs Kulturkritik zu einer Polarisierung von Natur und Kultur, wobei nur der reinen Natur immanente Sittlichkeit zugestanden wird, der Kunst dagegen, indem sie die Liebe zur Arbeit vernichtete und den Luxus steigere, die Verwilderung der Sitten angelastet, so versuchten andere Aufklärer, diesen Standpunkt durch engste Koppelung der Kunst an die Natur zu relativieren. Man werde mit Kunst den rechten Umgang pflegen, wenn man sie aufnimmt wie die 'schöne Natur' (- eine Sichtweise, die ihrerseits erst gelernt werden muß!). So "(ist) der Probierstein des Kenners und zugleich das unverkennbare Merkzeichen von vorhandenem Kunstgefühl die Natur selbst und die Art, wie sie auf die menschliche Seele wirkt. Wer diese nicht mit lebendiger Theilnehmung umfaßt, solte der von den Künsten gerührt werden, die nur Nachahmerinnen der Natur sind?" (Miscellaneum, 3. Heft, 1780, S. 4) "Wir denken mehr, und fühlen weniger; unser rastloses Bestreben

Wenn sich nach dieser Auffassung die Empfindung für das Gute und Schöne verbindet "und der Mensch sich für das Sittliche nicht nur auf Grund nüchterner Erwägungen über Nutzen und Schaden, sondern auch auf Grund seiner ästhetischen Gefühle und Erkenntnisse (entscheidet)" (STECHER, S. 39), so bietet sich die Kunstbetrachtung geradezu an als Medium moralischer Erziehung.

> "... Welche Wollust, die ein richtiger Geschmack aus den Gedichten eines Gellert oder Klopstock, aus den Schildereyen eines Dürers oder Pesne schöpfet! Welch eine Munterkeit, die sich über eine Gesellschaft ergießet, in der durchgängig feine Sitten herrschen! (...) Auch diesen Ruhm müssen wir den schönen Künsten zugestehen, daß sie wohlangewandt zur wirklichen Besserung des Herzens immer mehr beytragen werden als die philosophischen Erkenntnisse für sich allein. Mit der Ausbildung der Empfindungen, von deren Unordnung das meiste zu befürchten ist, machen sie den Anfang. Durch vielfältige Uebung gewöhnen sie dieselben zum Edlen und Rührenden, daß sie zu andrer Zeit ungeheißen und ungeleitet den richtigen Weg gehen." (J.A. SCHLEGEL: Von der Notwendigkeit, den Geschmack zu bilden (1751) = Deutsche Texte, S. 105 f. u. 109)

Der große Gewinn, der aus dem Umgang mit Kunst zu schöpfen ist, liegt vor allem in ihrem Einfluß auf die Sitten und Gebräuche, auf die Manieren und Gewohnheiten, welche nicht als abstrakte, nur im Schein personifizierte Anstandsmodi auf Repräsentation zielen, sondern sich als durchgängige Haltung (im Alltagsleben) verstehen, als bewußtes Bedachtsein auf Anstand, Würde und Beherrschung (zugleich als Abgrenzung nach 'unten' gedacht!). Moralische Stärkung des Bürgertums ist am effektivsten durch eine unmerkliche Verinnerlichung positiver Verhaltensweisen zu

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 28:

> nach Vollkommenheit hat nur Kälte hervorgebracht (ebd., S. 11). "Wer nicht Sinn und Gefühl für das Große der Natur hat, der hat es auch nicht für das Erhabne der Künste." (Ebd., S. 4)

erreichen. Statt auf ein unpersönliches Tugendideal zu pochen, empfiehlt sich der Umgang mit der Schönen Kunst, wodurch ihre immanente sittliche Kraft ganz konkret auf den Betrachter übertragen werde:

> "Eben die Empfindung von der Ordnung, dem Anstande, der Uebereinstimmung, welche mir in den Werken der Künste, in regelmäßigen und prächtigen Gebäuden, in dem Anblicke vortrefflicher Schildereyen, in dem Lesen geistreicher Schriften immerzu wahrnehmen; eben diese Empfindung, die sich hier unvermerkt in unsre Seele eindrückt, und in ihr festsetzet, folget uns sodann in die gesellschaftlichen und häuslichen Angelegenheiten, und lehret uns auch hier, ohne daß wir daran denken, die Regeln des Wohlstandes, der Ordnung, der Natur, beobachten, das Rauhe und Gezwungene aus unsern Sitten eben so, wie aus unsrer Art zu denken, verbannen, und wenigstens die äußerliche Gestalt der Gefälligen, der Leutseligen, der Ordentlichen annehmen, um den Beyfall der Andern zu erwerben." (Chr. F. GELLERT: Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten (1751/56) = Deutsche Texte, S. 104 f.)

Die gewünschte Rückwirkung auf das soziale Leben scheint gewährleistet durch die strikte Psychologisierung der Kunstbetrachtung: Das 'harmonische Gesetz', das die Kunst verkörpert, hinterläßt seinen Abdruck in der Seele und vermag dort dieselbe Ordnung zu errichten. Ein solcher Akt automatisiert gewissermaßen die bürgerliche Wertübernahme. Durch einfühlenden Nachvollzug kann ohne 'aufwendige' Mobilisierung der Kognition eine Identifikation mit dem Vorbildlichen erfolgen. Über einen unkomplizierten Nachahmungsprozeß sind "die Gemüter der Menschen von gewissen Wahrheiten zu überführen" (J. Ch. GOTTSCHED). [1] Fest in der bürgerlichen Ethik sanktioniert, kann Kunst allgemein didaktisch angewendet werden - kann Kunstrezeption Wegweisung sein!

---

1) GOTTSCHED, J.Ch.: s. Literaturverzeichnis: Deutsche Texte.

Indem damit die Kunst auf eindeutige Ziele festgelegt wird, etabliert sie eine neue Kategorie: Sie muß sich am r e a l e n Erfolg messen lassen! Dieser Bedingung nach hat das 'Ergebnis' der Kunst mit ihrem propagierten Ideal direkt zu korrespondieren; wenn schon auf Abfragbarkeit fixiert, muß sich eine Einlösung nachweisen lassen!

Indessen gibt sich die erstrebenswerte Ordnung, an der die Kunst mitgestalten soll, immer unbestimmter. Denn das bürgerliche Ideal bleibt ohne Relation zur Wirklichkeit, solange es sich nicht de facto umsetzen läßt, solange es keine Möglichkeit für das konkrete Leben eröffnet und deshalb real beflügelt. Das Feld der Einlösung aber ist immer Wenigeren der Gesamtheit, für die der Anspruch zu gelten vorgibt, erschlossen. Daß trotzdem an dieser Art von 'Lebensbewältigung' festgehalten wird, kennzeichnet ihren Umschlag in die Reaktion [1] - Vertreibung der nicht-dazu-Gehörigen aus der Sphäre emanzipatorischer Praxis! Nach der Saturierung des Großbürgertums zeigt sich, daß '"... die Klasseninteressen des Bürgertums eben nur teilweise identisch mit der Emanzipation der gesamten Gesellschaft (waren)." (Deutsche Texte, Einl., S. 11) [2] Damit ist bereits eine grundlegende Separation des Publikums vorgezeichnet. Der prinzipiell jedem offenstehende Zugang zur Kultur ist für einen Teil derer, die überhaupt in Berührungsnähe kommen, ein bloßes 'Anschmecken' kultu-

---

1) Ich möchte an dieser Stelle auf die reformästhetischen Aktivitäten der 'Kunsterzieher' im späten 19. Jahrhundert verweisen, die - gewollt oder nicht - einen zwiespältigen Umgang mit Kunst fortsetzen (z.B. J.F. RUSKIN).

2) Je weiter die neue Klasse zur Großbourgeoisie verengte, desto weniger wichtig wird die Absetzung von oben zugunsten der Abriegelung nach unten. Dies zeigt sich insbesondere am "Geschmackstheorem ..., weil es der höfischen Kultur entnommen und mit dem Anspruch der sich als Klasse formierenden Bourgeoisie ausgestattet wurde." (Deutsche Texte, Einl., S. 9)

reller Umgangsformen, die, weder mehr unwissend zu negieren noch emanzipatorisch durchsetzbar, schließlich zu einer unbestimmten Entspannungshaltung führen und so das spezifisch gesellschaftliche Potential von Kunst im Einzugs-, d.h. Regenerationsbereich der Arbeitswelt (der Notwendigkeiten) untergehen lassen.

Je weiter dieser Prozeß fortgeschritten ist, desto privater müssen die kulturellen Werte verarbeitet werden. Hatte man vordem aus dem Privaten heraus öffentlich diskutiert (vgl. S. 10 f.), so erstummen nun die Rezipienten im Kunstgefühl. Der Wirkungsprozeß von Kultur wird verinnerlicht.

Diese Entwicklung ist besonders einschneidend in Deutschland, wo ohnehin nicht von einem gefestigten Publikumskreis ausgegangen werden kann. Im Unterschied zu den französischen Salons existiert hier kein Forum, auf dem ein lebendiger Umgang mit Kunst zu pflegen wäre. Statt dessen beginnen sich kulturelle Zeitschriften zu etablieren, [1] die, ganz im Tenor der Moralitätsdebatte, allgemeine bürgerliche Inhalte und Wertvorstellungen verbreiten [2] und diese gegebenenfalls an entsprechenden Kunst-

---

1) Ganz allgemein gilt, daß in Deutschland vorwiegend das Buch (mit Illustrationen) in den Vordergrund tritt und es dementsprechend nicht höfisch kostbar, als Rarität und Fest für das Auge aufgezogen wird (wie etwa in Frankreich), sondern als Gebrauchsgegenstand, dessen visuelle Gestaltung vorwiegend den Gedanken stützen soll.

2) "Nur der Künstler hat seine Aufgabe ganz gelöst, der mit der Kunst den Zeitgenossen einen moralischen Spiegel vorzuhalten versteht. Der 'Hamburgische Patriot' beispielsweise (... 1726) sieht den als den besten Maler an, der den menschlichen Charakter zu gestalten weiß und 'die menschlichen Schwächen und Verfehlungen' ironisieren kann." (LEHMANN, S. 13)
Und in "Der Zufriedene" (1763) ist zu lesen: "'Beim Betrachten eines

werken festmachen. In England als Diskussionsmedium breiterer Kreise entstanden, und von Anfang an auch ökonomisch motiviert, wollen die Publikationen in unterhaltsamer Weise nationale Gesinnung und Kunst fördern. Wenn nun gerade in diesem Kontext eine ausschließliche Konzentration auf den künstlerischen Gegenstand propagiert wird, so geht es nicht um eine ausführliche Befassung mit dem einzelnen Werk, sondern, zwecks möglichst effektiver Rezeption des sittlichen Gehalts, um die Ausschaltung des 'Repräsentationsgehabes' öffentlich-festlicher Kommunikation, welche vom Wesentlichen ablenke. Die neue Rezeptionshaltung der Innerlichkeit bzw. stillen Versenkung, wie sie von den Moralischen Zeitschriften verbreitet wird, distanziert sich ausdrücklich von der "affektierten" Betrachtungsweise der Pariser Salons. Jener veräußerlichten Oberflächlichkeit mit lautem Kennergerede, die das Werk übersehe - da dem an einen gesellschaftlichen Anlaß geknüpften Rezeptionsakt stets ein Moment öffentlicher Repräsentation anhaftet, kommt es zu keiner scharfen Trennung zwischen ästhetischem Objekt und Publikum (vgl. S. 17 f.) - ist die Einfühlung und echte Anteilnahme am glaubwürdigen einzelnen Bild entgegenzuhalten. Es wird eine Intensivierung des Betrachtungsvorgangs angestrebt, deren eigentlicher Sinn jedoch in der erhofften Intensität der Nachwirkung liegt. Gemeint ist eine konkrete moralische Aufrüstung für das alltägliche Leben - keinesfalls zu verwechseln mit der reinen Kontemplation des Sich-Verlierens im Gegenstand. Das damals beliebte "Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen" (1780) führt den Umgang mit Kunst sehr deutlich vor Augen. Es vereinigt die aufklärerische Unterwei-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 32:

> Gemäldes kommt es hauptsächlich an auf die Nützlichkeit, die Rührung des Herzens und das Gefühl, so ein schönes Gemälde in uns erwecket ... Das Schöne setzet allemal das Gute, das Zierliche, das Richtige voraus.'" (Ebd., S. 15)

sung mit der positiven Idylle, was oft in bildlichen Gegenüberstellungen der rechten und falschen Lebensart geschieht (s. Chodowieckys Illustrationen). [1] Dem affektierten (französischen) Liebhaber wird Kälte des Herzens bescheinigt; jener oberflächlichen Mode, den Kunstkenner zu spielen, soll heißen, sich der Erscheinungsebene der Werke zuzuwenden, die E r b a u u n g entgegengesetzt. "Nicht nur die Züge des Pinsels oder Meißels, sondern auch das erblicken, was sich eigentlich gar nicht sinnlich darstellen läßt - den ganzen Umfang von Ideen ...", wie es im "Miscellaneum" ausgedrückt ist. (3. Heft, 1780, S. 4)

Es muß an dieser Stelle daran erinnert werden, daß mit dem Anspruch der Aufklärung das Interesse an der Seinsweise des Werkes zurücktritt. [2] Dem 'rezeptiven' Sensualismus gemäß wird primär der Zustand der Seele beim Kunstgenuß erforscht; von hier erst leitet man Gesetzlichkeiten der Kunst ab. Du Bos hatte bekanntlich die gelungenen Werke damit definiert, daß sie nach den Regeln des Geschmacks lustvolle Empfindungen erzeugen, was den Aneignungsanspruch deutlich hervortreten läßt. Das Primat der Konzentration auf den eigenen Zustand legitimiert prinzipiell auch ein Abschweifen vom Werk, wenn es nur den erstrebten Affekt steigert.

> "Sulzer betont häufig, daß im ästhetischen Genießen 'die Aufmerksamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, sondern auf die Würkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn'

---

1) Man vergleiche an dieser Stelle die durchaus unterschiedlichen Wege zur sozialen Perspektive, z.B. die Karikaturen HOGARTHs, der mit der Übertreibung des Negativen den Abstand der Verfremdung anspricht, mit jenen Idyllen CHODOWIECKIs, mit denen man sich identifizieren muß, um sie wirksam werden zu lassen.

2) Das Bürgertum wollte durch die Belehrung und Empfindung eine Methode der A n e i g n u n g von Kultur herausbilden.

> muß, denn die ästhetische Empfindung ist für ihn 'eine Handlung der Seele, die mit dem Gegenstande, der sie hervorbringt, oder veranlasset, nichts gemein hat. (...) Nicht den Gegenstand empfindet man, sondern sich selbst.'" (SCHULTE-SASSE, S. 30)

Für das breite bürgerliche Publikum hatten Kunstwerke schon immer Auslösefunktion für außerwerkliche Prozesse [1] - man wollte bekanntlich gerührt werden! Eine Rückbindung an die Werkhaftigkeit scheint deshalb nur über einen engen Kontakt zu den Künstlern möglich, die kontinuierlich ihren Aspekt der Gestaltung hervorheben. [2] Da die in den französischen Salons anfangs gewahrte Bezogenheit von Kunstschaffen und Rezeption in Deutschland kaum gegeben ist, entfällt hier bereits die Möglichkeit des Kunstgesprächs, d.h. die direkte Konfrontation zwischen den Konstituenten des Kulturbereichs Erzeuger-Werk-Betrachter (s. Neuheit der

---

1) Die Fundierung des Bürgertums im Warenprinzip manifestiert sich auch im Kulturbereich: Die Dinge werden prinzipiell auf das Subjekt hin zentriert, auf dessen Verlangen nach Konsumption.
Daß sich dennoch die einfühlende Empfindung als k u n s t bezogener Begriff nicht halten kann, liegt an der Nähe des Sensualismus zu kurzschlüssigem Reiz-Reaktionsverhalten. Da die Empfindung als Vorstellung eines gegenwärtigen Zustands definiert wird, muß sie, strenggenommen, alles über sich Hinausgehende beiseite lassen, also auch das Werk nur als Stimulans zu eigenen Assoziationen gebrauchen, statt es erschöpfend, verstehend zu durchdringen. In dieser Weise beschränkt sich der Prozeß auf das Erreichen einer Reizschwelle, ohne überhaupt den 'Umweg' über das Werk zu nehmen (vgl. S. 18).

2) Künstlerische 'Sachkenntnis' wird noch nicht anerkannt, die Erfahrung a m Gegenstand nicht der Sphäre der Zerstreuung enthoben. Die Kennerposition ist noch zu stark von literarischen Bildungsansprüchen getragen, als daß sie eine sinnliche Vervollständigung erfahren könnte. Erst mit dem reifen GOETHE vollzieht sich im Kenner 'die Vollendung des Anschauens', wenn i n der spezifisch künstlerischen Gestaltung die über das Materiell-Sinnliche der Zustände und Handlungen hinausgehende vollendete Idee erfaßt wird. Der Kenner muß fühlen, daß er sich zum Künstler zu erheben habe, um das Werk zu genießen (n. GOETHE).

Heinse-Methode!). Indem nun die Transponierung in die psychologische Ebene immer mehr eine individualistische Introspektion meint, verstärkt sich insbesondere für bildende Kunst ihre (pädagogisch-)gehaltliche Befragung. Gegenüber einem lebendigen Kontakt zwischen Künstlern und Publikum, der gleichsam unterschwellig über den direkten Werk-Vergleich ästhetisches Qualifizierungsvermögen mit-vermittelt, führt die radikale Verinnerlichungstendenz gar nicht erst an die Spezifik des Sehens heran. Die Tendenz zur Einverleibung von Kunst, die sich als Öffentlichkeitsakt mehrfach bricht, wird durch den Tenor der kulturellen Zeitschriften zugleich psychisch vereinseitigt wie dem gesellschaftlichen Zusammenhang gänzlich enthoben. Statt eine gewisse Distanz zum künstlerischen Gegenstand zu wahren, wie es die Repräsentationshaltung implizierte und im Prozeß des Räsonierens zum Ausdruck kam (was zumindest in seiner Gebrochenheit ein Äquivalent zur künstlerischen Arbeit darstellt), will nun der isolierte Betrachter Empfindungen, die ihm von seiner Alltagserfahrung her vertraut sind, n a c h fühlen - und zwar vor Kunstwerken, deren Sphäre er doch gleichzeitig als Topos totaler Illusion ansieht. [1] Die Kunstbetrachtung verengt sich so zu scheinbar konkreter Vermittlung von sozialen Perspektiven, zur Suggestion von Lösungen im faktischen Leben. Mit dieser falschen Unmittelbarkeit wird bereits das Problem der (therapeutischen) Anwendbarkeit von Kunst angesprochen, was im 19. Jahrhundert mit der Verwaltung der Kunstwerke brisant wird (s.a. LICHTWARK).

Um diese (zukünftige) Problematik jedoch in ihrer eigenen Entwicklungsrichtung abzuheben, muß die 'totale Einfühlung'

---

1) Das heißt, es verfestigt sich der paradoxe Wunsch,' r e a l ' zu fühlen bei gleichzeitigem Bewußtsein des Schein-Empfindens, welches ein der Wirklichkeit nachgeordnetes (A b) B i l d doch nur beanspruchen kann (!).

in ihren ursprünglichen Kontext gestellt werden. Als Entsprechung zur 'Genialität' ist die einfühlende Hingabe an das Kunstwerk gerade nicht moralisch-didaktisch gedacht, sondern als Befreiung des Kunstschaffens von (unangemessenen) Ansprüchen. Denn die geforderte 'genialische' Rezeption entzieht einem breiten Laienurteil den Boden.

Der Begriff des Schöpferischen, ehemals gegen den akademischen Regelkodex gewandt, impliziert bereits seit Mitte des Jahrhunderts eine Absage an das Laienurteil als eines der Erkenntnis.

> "Mit unsrer Vernunft unterscheiden wir das Wahre vom Falschen, das Gute vom Bösen, das Schöne vom Häßlichen. Wir besitzten aber auch bon-sens, E m p f i n d u n g und G e s c h m a c k , vermittelst welcher wir ohne deutliche Schlüsse das Wahre, Gute und Schöne gleichsam fühlen." (MENDELSSOHN:"Verwandtschaft des Schönen und Guten"(1757~60) = Deutsche Texte, S. 111)

Je mehr sich nun das Zutrauen in die Normfindung des Publikums qua gesunden Menschenverstand.verringert, desto variabler wird auch der Empfindungsbegriff. Die wahre Empfindung ist nicht mehr ein allgemeines Gut (wie noch bei Du Bos), man sieht vielmehr die Gefahr, die Kunst durch eine Beziehung auf den (all)gemeinen Geschmack zu 'prostituieren'. In seinem Aufsatz "Von einigen Ursachen des verdorbenen Geschmacks bei den Deutschen" (1746) thematisiert G.F. Meier bereits das Problem der Kulturkonsumtion:

> "... man will, daß die Gedichte so mittelmäßig seyn sollen, daß man sie verstehen könne, wenn man sie nur einmal gantz flüchtig durchließt... und man verwandelt die Poesie in eine matte Prosa..." (Deutsche Texte, S. 97)
>
> "Ich gebe allerdings zu, daß der gemeine Mann einen Anspruch auf die Dichtkunst machen könne, und daß einige Arten der Gedichte, durch eine Herablassung, die Wahrheit demselben begreiflich machen... Allein es gereicht zum äussersten Verderben des Geschmacks, wenn man die gantze Dichtkunst dergestalt

> erniedrigen will. Der gemeine Mann besitzt so wenige Kräfte, Geschmack und Einsicht, daß er kaum vermögend ist, die Schönheiten der mittelmäßigen poetischen Gedanken zu schmecken... Ich behaupte, daß ein Gedicht von der höchsten Art, von dem gemeinen Manne, gar nicht müsse verstanden werden können, weil es über den Horizont desselben weit erhaben ist." (Ebd., S. 96 f.) [1]

Es wird ausdrücklich zwischen einem anspruchsvollen bürgerlichen Kulturniveau und einem Zugeständnis an den (all)gemeinen Geschmack unterschieden, ohne noch ein Regulativ zu nennen. [2] Die einem großen Kunstwerk adäquate Rezeption kommt deshalb nicht mehr qua Publikum zustande, nicht durch die Einigung seiner (Empfindungs-)Urteile (vgl. S. 9 f. (DuBOS)), sondern nur im Nachvollzug der Empfindungen des Schaffensprozesses. In seinem bekannten Aufsatz "Essay on taste" (1759) schreibt Alexander Gérard:

> "It must ... be acknowledged, that genius will always throw a peculiar brightness upon taste, as it enables one, by a kind of contagion, to catch the spirit of an author, to judge with the same disposition in which he composed". (S. 174)

---

1) SCHULTE-SASSE meint zwar, daß die Differenz zwischen dem "großen Geist" und dem "gemeinen Mann" für MEIER nicht grundsätzlich sei, daß er "die Andersartigkeit auf einen Bildungsunterschied reduziert" (S. 59), doch gerät immerhin schon in den Blick, daß jener Unterschied nicht nur durch eine allgemeine Höherentwicklung des Geschmacks auszugleichen ist, sondern man sich eben auch mit zweitklassiger Kunst auf den 'gemeinen Geschmack' einstellen könne - obwohl die Gefahr für die Kunst als Ganze erkannt wird (s. folgende Anm.).

2) Hierin kündigt sich bereits die neue Stufe des künstlerischen Autonomisierungsprozesses an. MEIER nimmt Stellung gegen jene belehrende Instrumentalisierung der Kunst, die nur falsche Vorstellungen erwecke. So werde etwa folgendermaßen argumentiert: "Gelehrte und scharfsinnige Köpfe müßten die Wahrheit durch eine Wissenschaft lernen, und wenn man sie überzeugen wolle, müsse man den Verstand durch die Vernunftlehre angreifen. Allein der gemeine Mann habe nicht viel Verstand, und könne ein logisches Bombardement nicht aushalten, folg-

Die Allgemeinheit natürlich-rationaler Kompetenz, die das Laienurteil erst ermöglichte, wird durch die Verlagerung von der Erkenntnisdimension auf die Nach-Empfindsamkeit als verbindlicher Publikumsgeschmack entmachtet, und statt dessen die Einfühlung in die Schöpferkraft der Natur, die sich (als Verlagerung der äußeren Natur in die des Künstlers) im Genie personifiziert, als neue Kategorie erstellt. Die vom Rezipienten erwartete Empfänglichkeit verändert damit ihren Charakter. Denn nicht die Einbildungskraft, der klare sinnliche Vorstellungen entsprachen, schränkte die Allgemeinverbindlichkeit der Rezeptivität ein, sondern erst die Befreiung (hier: Individualisierung) der Phantasie, der subjektivierte Erfahrungsbegriff. Auf diesem psychisch stark differenzierten Niveau existiert keine objektive Ebene der Vermittlung, wird vielmehr analoge Erfahrung erforderlich: Empfindungsgleichheit aufgrund ähnlicher Erfahrungsstruktur. Die Nachfühlung im Rezeptionsakt rückt so durch die Homologie zur Kreation das Künstlerische eines rein betrachtenden Verhaltens in den Blick. [1] Eine Verabsolutierung der individuellen Imaginationen läßt keine allgemeine Urteilsfähigkeit mehr zu, sondern nur noch eine Stufenleiter der Verhältnismäßigkeit zum freien Schöpfer-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 38:

lich sey die Dichtkunst erfunden worden, demselben die Wahrheiten begreiflich und faßlich zu machen." (Deutsche Texte, S. 96) (vgl. auch die Moralischen Zeitschriften) MEIER beklagt vor allem die Folgen dieser Praxis, die sich in einer allgemeinen Mittelmäßigkeit der Kunstwerke niederschlägt - womit er implizit das Problem der Vereinnahmung von Kunst für die reine Lebensbewältigung berührt (s.a. MORITZ).

1) Passivität erscheint sogar als einzig legitime Haltung dem Kunstwerk gegenüber - falls die Gestaltungskraft nicht das Optimale zulasse! (vgl. auch die zeitgenössische Dilettantismusdebatte)

tum. Wenn das Wesen der Kunst folglich nicht mehr von ihren Funktionen für die cultura animorum, 'prodesse et delectare' abhängig gesehen wird, sondern als aus dem Grund der schaffenden Seele des Künstlers emporsteigend, so wird damit ein Prozeß ohne Rückkoppelung angezeigt. [1] Die emanierende Genialität macht die Frage der Außenwirkung der Produktionen zweitrangig. Ein psychologisch begründetes Kunstschaffen als A u s d r u c k [2] impliziert eine verminderte Relevanz seiner Rezeptivität. Das Befreiungsmoment, das in den neuen Möglichkeiten schöpferischer Subjektivität liegt, entlöst gerade dadurch das Kunstschaffen allen anderen Verpflichtungen. Die Tendenz der Entwicklung bleibt jedoch noch so lange verhüllt, wie das hervorgebrachte Schöne und Vollkommene (analog zur Natur) das produktive Gute verkörpert und somit die ästhetische Gesetzlichkeit mit der Einfügung in das Lebensganze vermittelt werden kann. Denn wenn man den Menschen a u c h aus den Fesseln der Verstandesbegriffe lösen will - gerade der Sturm und Drang fordert auf seinem Höhepunkt die uneingeschränkte Verwirklichung aller Anlagen des Selbst -, so ist diese Befreiung nicht auf eine totale Entgrenzung begründet, die letztlich die Gesetze des Lebens mißachtete (s.a. die Problematik der Romantik), sondern verpflichtet der selbstverständliche Lebensbezug auf reale Wirksamkeit. Wenn deshalb die entsprechend sub-

---

1) Wenn DePILES die schöpferische Individualität achtete, so war das ganz aus den Bedürfnissen der Rezipienten heraus gesprochen, da sich darin deren eigener Wunsch nach einer 'betreffenden' Bedeutsamkeit ("toucher") artikulierte (als Protest gegen das Règlement eines weltfernen und lebensfremden Akademismus); inzwischen aber ist über den strikten Aneignungsstandpunkt das Wesen der Kunst bedroht (s. die immer wieder angesprochene 'Kurzschlüssigkeit' der Bedürfnisorientierung hinsichtlich Kunst).

2) Bis zum 18. Jahrhundert war Kunst nicht Ausdruck von Individuen, Zeitströmungen usw., sondern Wiederholung, Steigerung oder Veränderung bestimmter Topoi (Anschauungen oder Themen), die ihre Voraussetzung in der Mythologie hatten.

jektivierte Form der Kommunikation in jener Phase des Kunstgeschehens noch nicht voll zum Tragen kommt, so ist doch die wirkungsästhetische Legitimierung prinzipiell aufgeweicht. Bald schreibt Wackenroder, das "Hauptsächlichste sei, daß man nicht die Künstler zu richten sich vermesse [1]!"

Dem Rezipienten werden die Forderungen an das Kunstschaffen, die er als Gegenleistung für die über das Handwerkliche hinausgehende Anerkennung erworben glaubte, wieder verwehrt. Indem die Kunstrezeption qua Geschmack individualästhetisch verschwimmt, ist der Untergang der Laienkompetenz besiegelt, "denn auf den Feldern der Produktion und Kritik wird er (der Geschmack) allenfalls als fader Rechtstitel für Unwissenheit und Unbedachtsamkeit angesehen." (Deutsche Texte, Einl., S. 13) Die dafür gesetzte (schöpferische) Aufwertung des Rezeptionsvorgangs steht gleichsam für die quantitative Reduktion des Kunstpublikums; als autoritative Instanz löst es sich auf. [2] Schon 1758 schreibt Klopstock:

> "Man würde demjenigen P u b l i k o , das diesen großen Namen verdient, nicht alle Ehrerbietung erzeigen, die man ihm schuldig ist, wenn man es nicht mit der sorgfältigsten Genauigkeit von dem g r o ß e n H a u f e n unterschiede. Es ist desto nöthiger, diesen Unterschied fest zu setzen, je öfter der große Haufen sich es hat anmaßen wollen, mit zum P u b l i k o zu gehören.
> Das eigentliche P u b l i k u m besteht überhaupt aus wenigern Mitgliedern, als viele denken, die sich gern dazu rechneten." ("Von dem Publico" = Deutsche Texte, S. 133).

---

1) - was als romantische Aussage weniger subjektive künstlerische Willkür meint - man denke an den Objektivitäts-Charakter einer (formalen) Teilhabe am Absoluten - als vielmehr Abweisung unverständiger Ansprüche.

2) Die aus gesellschaftlichen Zusammenhängen erwachsene Definition von Empfindung und Urteil beginnt sich neu zu 'institutionalisieren': im sich wandelnden Begriff des Kennertums, in gesetzhaftem Kunstverstehen (WINCKELMANN), in romantischer Kunstkritik.

Die Kategorie des Publikums, das mit seiner Genese Kunstrezeption thematisierte und problematisierte, dessen Laienurteil das bürgerliche Kunstverhältnis ausdrückte, wird in dieser Weise zugespitzt auf ein 'höheres Kennertum'. [1] Deutlich zeigt sich das Ausscheren des Ästhetischen aus der gesamtgesellschaftlich relevanten Erkenntnisproblematik in eine ästhetische Kultur, die kein Instrument gemeinsamer Erfahrung mehr sein kann und will, sondern sich abgrenzen muß von einem Kunstgenuß, der mehr und mehr als Genüßlichkeit zu bezeichnen ist. Nur noch der singulären Kennerpersönlichkeit ist eine von Massen-Allgemeinheit abgerückte Geschmacksbildung zuzutrauen [2] bzw. ein adäquates Werkverständnis. Nur der souveräne Kunstliebhaber sei zur Abstandnahme von sich selbst fähig und vermöge sich ganz in die Gegenstände zu vertiefen. Eine erschöpfende Durchdringung der Kunstwerke ist oberstes Gebot, seit subjektive Irrwege eines vom Werk nur "ausgelösten, nicht aber bestimmten Gefühls" (SCHULTE-SASSE) faßbar wurden. Dem vormals objektiv gedachten Laienurteil steht gleichsam als neue Kategorie das objektive Werk gegenüber.

> "Der 'vollendete Kenner' wird sich 'den Gegenständen unterordnen' (...) 'der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche

---

1) Ein Interesse hieran bekunden nicht zuletzt die Künstler selbst, da sie eine soziale Vermittlungsebene nicht verlieren wollen.
Seit der Lösung aus der (selbstverständlich gewordenen) bürgerlichen Gesellschaftlichkeit wird das Vakuum der Beziehungslosigkeit immer wieder zu durchbrechen versucht. Man denke in diesem Zusammenhang an die moderne Kunst, die den Rezeptionsvorgang in solcher Weise ins Werk hineinnimmt, daß erst in ihm das Werk sich vollendet.

2) Das Kennerurteil meint auch wieder mehr jene den höfischen Geschmack kennzeichnende Wertung, die auf der Betrachtung der Individuen und der Einzeldinge gründet und eine spontane Einschätzung dessen, was subjektiv wertvoll ist, hervorhebt.

> der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerk wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.'" (GOETHE, zit. n. SCHULTE-SASSE, S. 93)

Nach der Entkräftung des Publikumsurteils versucht hier der Künstler, die seinem Schaffen gemäße Rezeptionsform zu entwerfen: eine selbständige und empfindungssichere, 'bei all ihrer Feinheit gleichwohl noch wahrhaftige' (n. KLOPSTOCK) Beschäftigung mit den Werken - als einzig vertretbarer Umgang mit Kunst in einer anonym gewordenen Gesellschaft! Das Verlangen nach werkgerechter Betrachtung ist auf dem ersten Höhepunkt des Autonomisierungsprozesses der Künste eine Reaktion der Künstler auf die uneinheitlichen Rezeptionsvorstellungen des Publikums. Dessen Aneignungsstandpunkt, den die Aufklärung moralisch untermauerte, wird die eigengesetzliche, schwer zugängliche Kunstübung entgegengesetzt, der gemäß sich die Rezeption zu strukturieren habe.

Die mit dem Verlust einer bestimmbaren Öffentlichkeit von Kunst einhergehende Einschränkung bzw. Aufhebung der Wirkungskategorie wird im folgenden aufgegriffen, um die resultierenden Rezeptionsformen zu konkretisieren und in Verbindung zur sich formierenden Wissenschaft der Bildenden Kunst zu bringen.

4. Die Erweiterung des Autonomiebegriffs als Abkehr von der Wirkungsästhetik

Der kontinuierliche Autonomisierungsprozeß der Kunst, der sich von Anfang an als Befreiung von klerikaler wie feudaler Indienstnahme verstand und sich insofern ganz auf die empirische Realität konzentrierte, erfuhr in der Aufklärung eine begriffliche Verdichtung. Kunst sollte frei werden von jeglichen Repräsentationszwecken und eine umfassende Versittlichung des Menschen leisten.

Bald jedoch wurden die normative Begrenzung und der moralische Anspruch ihrerseits als Einengung der Schöpferkraft empfunden, als ein belastendes Erbe außerkünstlerischer Bedeutsamkeit. [1)]

Bereits Lessing formulierte eine Freisetzung der Kunst zugunsten ihrer Eigengesetzlichkeit: In seiner Mitleidstheorie war die Eindeutigkeit der emotionalen Anteilnahme des Zuschauers der inneren Geschlossenheit des jeweiligen Werkes zugeordnet. Es mußte als ein 'Ganzes' erscheinen, um seine Wirkungsabsicht (das Mitleiden) auch ganz zu erreichen. Damit war die soziale Perspektive an eine innere Stimmigkeit und Geschlossenheit gekoppelt, die nur dem Kunstwerk eignen konnte, die von den realen gesell-

---

1) Denn so entgegengesetzt hinsichtlich ihres Mediums sich die frühbürgerlich hoffnungsvolle Wirkungsästhetik eines Henry HOME (1696 - 1782), der hervorhob, "... wie gemeinsamer Kunstgenuß der Absonderung, die Geburt und Beruf unter den verschiedenen Classen der Menschen hervorrufe, ausnehmend wirksam entgegenarbeite" (zit. n. REICH, S. 65), und die Kulturkritik ROUSSEAUs ausnahmen - "'l'on croit s'assembler au Spectacle et c'est-là que chacun se isole', nämlich von dem loslöst, was ihn sonst interessiert, um diesen Antheil Fabeln zuzuwenden, statt Freunden, Nachbarn und Verwandten" (ebd., S. 67) -, so gemeinsam war ihnen dennoch das Anliegen aufklärerischer Praxis bzw. die Bezogenheit der Emanzipation auf den sozialen Ort.

schaftlichen und historischen Erscheinungen notwendigerweise abstrahieren mußte. Diese vollkommene Illusion meinte verdichtetes Wesen statt äußeren Schein, Wahrheit statt Repräsentation.

Entscheidend hieran ist die Sezession einer Kunstsphäre, die allein das Ideal verkörpern und vermitteln kann, die unabdingbar zur Ausbildung von Humanität erscheint. [1]

Noch einen Schritt weiter geht Schiller, der im Kunstwerk (als Produkt frei entfalteter Einbildungskraft) die Freiheit der Subjektivität vergegenständlicht sieht. Er gewinnt im ästhetischen Bereich die Utopie, die persönlichkeitserweiternd rückwirken soll auf die Gestaltung der Praxis: Der Geschmack (deiner Zeitgenossen)

> "ist keuscher als ihr Herz, und hier mußt du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. So du sie findest, umgib' sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet." (SCHILLER, S. 35 f.)

Der Kunst eignet folglich eine unersetzbare Wirksamkeit zur Veredelung des Menschen, die nicht in ihrem Wesen begründet ist, sondern darin, daß sie den anschauenden Geist in den Genuß seiner Freiheit setzt. [2] Schillers Kunstbe-

---

1) "Der 'beste Mensch' ist ... das Produkt von Abstraktionen. Seine Tugend gewinnt er nicht in der Praxis des täglichen Lebens, sondern im Theater. Dort erlangt er sie ... durch die Entwicklung seiner seelischen Vermögen... Wer seinen Sinnen folgt, also Mitleid hat, wird moralisch handeln." (Grundkurs, S. 156)

2) Die ausschließliche Erweiterung und Vertiefung von Gefühlen am Kunstwerk (wie sie etwa die moralischen Zeit-

begriff stellt somit eine Versöhnung dar zwischen dem Autonomieanspruch und der Forderung humanistischer Menschenbildung.

Eine Abtrennung des sittlichen Moments erfährt die Kunst erst mit der Etablierung des Ästhetischen als unabhängigem Bereich, als anders strukturierter Seinsphäre ohne Rückbezug zur empirischen Realität. Erst mit einer parallelen Existenzweise und Erfahrbarkeit des Ästhetischen ohne Verbindung zur Gestaltung des Lebens - also nicht mehr ein "Entselbstigen zur Verselbstigung" (GOETHE) - muß auch der humanistische Anspruch an Kunst erlöschen.

Einen ersten Schritt in diese Richtung tut Karl Phillip Moritz (1756 - 1793). In seinem "Versuch einer Vereinigung aller Schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten" (1785) widersetzt er sich der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts, da als vollkommene Ganzheit nur betrachtet werden kann, was der Zweck-Mittel-Rationalität der Bedürfnisbefriedigung enthoben und eben deshalb nicht erfolgsethisch zu beurteilen ist. Moritz löst hier die in sich vollendete Ganzheit des Werks nicht nur von unmittelbarer Wirkung, sondern von einer Einbeziehung in Lebensbewältigung überhaupt. Über seinen erkenntnisreflektierenden Ansatz - die Beschränktheit des Erkenntnisvermögens sei durch die Kunst auszugleichen, da sich in ihren Werken das große Ganze der Natur in "verjüngtem Maßstab" darstelle - definiert er die künstlerische Tätigkeit als ein symbolisierendes Herausverwandeln aus dem "großen Lauf der Dinge", welches das gött-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 45:

schriften forderten) wäre demnach Selbstzweck schwülstiger Empfindsamkeit oder kitischiger Rezeption und eher in Richtung Amoralität einzuordnen.

liche Ganze in seinem inneren telos zu erfassen vermag. Gleichsam die Schöpfung nachvollziehend, entsteht eine innere Zweckmäßigkeit des in sich vollendeten Werks jenseits von Bedürfnis und Nutzen. Moritz leugnet jedoch nicht jegliche Wirkung der Kunst auf den Menschen. Seiner Begründung der Autonomie des Kunstwerks entspricht eine konkrete Vorstellung vom Betrachtungsakt.

> "Während das Schöne unsere Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen." (MORITZ, Schriften, S. 5)

Diese Selbsttranszendenz des Betrachters, obwohl ganz an die monadische Struktur des klassischen Kunstwerks gekoppelt, bildet zugleich eine neue gültige Rezeptionsform heraus, die deutlich die gängige Kunstbetrachtung der Zeit reflektiert. Moritz hält einer partialen inhaltlichen Konkretion von Kunstansprüchen die kontemplative Betrachtung des Ganzen und Allgemeinen, des Göttlichen im Schönen entgegen. Daß sich hierin mit Sicherheit auch eine Reaktion auf die Trivialisierung der Aneignungsprozesse ausdrückt, betont ausdrücklich Schulte-Sasse [1]. So

> "scheidet Moritz den 'reinen' oder 'wahren' Genuß antinomisch von dem unreinen oder falschen ... 'eine völlige Uneigennützigkeit des Gemüths' ..."

von dem vorrangigen Bedachtsein

> "... auf die eigene Gefühlszuständlichkeit, auf die Wirkung, die der Genuß des Schönen auf das Selbst hat." (SCHULTE-SASSE, S. 63 f.)

Die sensualistisch-aufklärerische Selbstverständlichkeit des Genusses wird nun als vordergründiger Eigennutz abgewertet. Der Rezipient mache sich unrechtmäßig zum Mittelpunkt, indem er alle Teile des Anschauungsgegenstan-

---

1) - allerdings auf Literatur bezogen! Hinsichtlich bildender Kunst erscheint das Problem erstmals bei MERCK (s. Kap. II.1.A.).

des auf sich beziehe und dieser ihm nur noch als Werkzeug zum Selbstzweck des Genusses diene. [1] Um im Gegensatz dazu die Autonomie des Kunstwerks bzw. eine rein ästhetische Sphäre der Kunstbetrachtung zu begründen - Werkbezogenheit ist sozusagen die Gewähr dafür -,

> "wälze ich den Zweck aus mir heraus in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe." (MORITZ: Schriften, S. 3)

Statt motivational und zweckgerichtet an das Kunstwerk heranzugehen, soll ich mich ihm hingeben; "das Schöne in dem Kunstwerk ist für mich nicht eher rein und unvermischt, bis ich die specielle Beziehung auf mich ganz davon hinwegdenke..." (ebd., S. 5). Das Vergnügen, das ich dabei empfinde, bestätigt nur das gelungene Werk, es kann jedoch niemals mehr eigenständige Urteilsgrundlage sein. Das uneigennützige Vergnügen ist vielmehr entrückender Art, es entläßt uns aus dem Leben in Selbst- und Weltvergessenheit, als die Mängel menschlicher Erkenntnis ergänzende Teilhabe an göttlicher Vollkommenheit. "Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf" (ebd., S. 5), oder, anders ausgedrückt, kommen wir in den 'Genuß' des vollkommenen Ganzen nur über das Opfer des unvollkommenen Einzelnen.

Zweifellos ist das eine radikale Absage an praktisch-emanzipatorische Kunstansprüche. Unser 'Opfer' kommt ei-

---

1) Da die Aufklärung im Genießen immer das Moralische mitmeinte, sich dadurch gerade von der Dekadenz höfischen Genusses distanzierte, kannte sie noch keinen 'niederen' Selbstgenuß. Dieser konnte erst nach der Zurücknahme des Anspruchs auf unmittelbare Wirkung von Kunst auftreten, als eine Lücke zwischen den Aneignungswünschen und dem sich dieser Verbindlichkeit entziehenden Kunstschaffen klaffte.

ner freien Kunst zugute. Moritz formuliert somit (fünf Jahre vor Kant!) die Autonomie des Kunstwerks, was folgerichtig ein Außerkraftsetzen der sozialen Legitimation impliziert. Wenn das Kunstwerk in sich, in seiner Vollendung begründet ist, gilt nicht mehr die Frage nach einem äußeren Zweck; das Werk genügt sich selbst. Wieweit das schon einen Ästhetizismus andeutet (Janz) bzw. wieweit das Werk und wieweit der Betrachter bei Moritz thematisiert sind, [1] braucht in diesem Zusammenhang nicht entschieden zu werden, da es nicht um eine Untersuchung Moritzens geht, sondern um das Verfolgen des Autonomisierungsprozesses der Kunst in seiner wechselseitigen Bedingtheit zum Rezeptionsvorgang. Moritz hat die Zweckfreiheit der Kunst eindeutig herausgestellt und ihre Sphäre damit vom üblichen Lauf des Lebens abgetrennt. Ebenfalls ist die adäquate Rezeption in seiner Theorie gefaßt. Die von ihm geforderte Selbstvergessenheit bedeutet zugleich ein Verlieren im Objekt und eine Überwindung der einge-

---

1) JANZ sieht keine Vermittlung durch Kunst zu einem höheren Dasein des Subjekts; "das Kunstwerk soll im Mittelpunkt stehen, nicht das es rezipierende Subjekt. Ihm sollen 'Bewunderer' verschafft werden, und es verdient 'eine Art von Mitleid', wenn es 'in den Staub darniedergetreten, von den Vorübergehenden mit gleichgültigem Blick betrachtet wird' ... 'Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf um erkannt zu werden.'" (JANZ, S. 58 f.)
Im "Grundkurs" dagegen heißt es: "Daß Moritz aus der Forderung, das Schöne zu lieben, wohl eine genauere, tendenziell moralische Bestimmung dieser L i e b e , nämlich Selbstvergessenheit, ableitet, aber keine Konkretion des S c h ö n e n vornimmt, macht deutlich, daß sein Interesse letztlich eher dem Kunstbetrachter als dem Werk gilt. Es geht ihm nicht nur um die Vollendung der Kunstwerke in der angemessenen Rezeption - darum, daß wir 'durch unsre zunehmende Anerkennung des Schönen in einem schönen Kunstwerke (...) gleichsam seine Schönheit' vergrößern -, sondern zugleich um die Läuterung der betrachtenden Subjekte, die von allen eigennützigen Bestrebungen befreit und zur uneigennützigen Liebe geführt werden." (S. 268, Anm. 25)

schränkten Individualität in der Betrachtung. Für die Rezeptionsproblematik wichtig ist die Etablierung eines Erfahrungsbereiches durch Kunst außerhalb der Sphäre menschlicher Bedürfnisse, in welcher es die geforderte Vollkommenheit nicht geben kann. Die k o n t e m p l a t i v e Betrachtung versteht sich keinesfalls mehr als ästhetische Aneignung, sondern ist Ich-distanziertes Anschauen des Werks, Sprachlosigkeit angesichts des Vollkommenen, das für diesen Augenblick an der Ewigkeit teilhaben läßt. Wir erfassen somit keinen Inhalt mehr, sondern erfahren in einer Stillstellung von Zeit das stumme Allgemeine.

> "So bald ein schönes Kunstwerk ... noch einer besondern Erklärung bedürfte, wäre es ja eben deswegen schon unvollkommen: denn das erste Erforderniß des Schönen ist ja eben seine K l a r h e i t, wodurch es sich dem Aug entfaltet." (Ebd., S. 95)
>
> "Weil nun (in den Werken bildender Kunst) alle dieß Mannichfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, a u f e i n m a l, der Begriff von Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären." (Ebd., S. 244)

Das Kunstwerk könne daher nicht (rational) erkannt, es müsse hervorgebracht oder empfunden werden - empfunden nicht als Ich-haftes Vergnügen, sondern als momentane 'Schau'; als Analogon zum Schöpfungsakt, der eine spezifische Distanz zum Selbst erfordert, um sich ganz der Natur hingeben zu können und so die Symbolisierung des Vollkommenen zu leisten! Der Betrachtungsvorgang verlangt folglich dem Betreffenden spezifisch künstlerische Fähigkeiten ab, die im Gegensatz zum Einverleibungsprinzip des Lebens stehen. Mit dieser Definition ist die Kunst von vornherein vor jenem vereinnahmenden bürgerlichen Publikum 'geschützt', das in seiner Gesamtheit zu Selbsttranszendenz nicht mehr fähig ist.

> "Der Bürger, der nach einem arbeitsreichen Tag zum Buch greift oder ins Theater geht, bzw. die Frauen des Bürgerstandes, deren Konsum an Massenliteratur besonders groß ist, wollen Erholung und nicht die von dem Künstler geforderte geistige Anstrengung." (SCHULTE-SASSE, S. 76)

Die f a l s c h e Hinwendung zur Kunst [1] aus individuellen Gründen thematisiert Moritz selbst im "Anton Reiser" (1790): Reisers Leidenschaft für das Theater resultiere aus seinem individuellen Leben, das ihn von Kindheit an aus der Realität verdrängte, und mehr in Phantasien als in der Wirklichkeit daheim sein ließ. So sollte ihm das Theater ein Zufluchtsort gegen alle Widrigkeiten und Bedrückungen des Lebens sein. Nur dort fühlte er sich frei. Eigennützige Flucht aus der Wirklichkeit widerspricht jedoch der selbstvergessenen Betrachtung des Schönen. Nicht weil die Wirklichkeit die Bedürfnisbefriedigung versagt, darf man sich der Kunst zuwenden, sondern aus zweckenthobenem Verlangen nach der anschauenden Erkenntnis des göttlichen Allgemeinen. Ein frühes Zeugnis dieser Problematik! Die individuelle Glückserwartung ist nicht an die Kunst zu richten, sondern muß im Leben eingelöst werden, denn das, was die Kunst dem Menschen zu bieten hat, weist zwar auf (entindividualisiertes) 'Glück' zurück, wird jedoch durch seinen transzendenten Allgemeinheitscharakter nicht mit ihm identisch. Moritz will hier alles abgrenzen von jener allein durch Kunst möglichen Erfahrung, die bis dahin noch nicht separierend erfaßt war. So entsteht eine Aufspaltung der Subjektivität in eine empirisch-nützliche und eine ästhetisch-transzendente. Beide Formen sind nicht vermittelbar, da grundsätzlich anders strukturiert. [2] Das tätige und das betrachtende Indivi-

---

1) - womit MORITZ allerdings meist dilettantische Kunstübung kritisiert, die der menschlichen Vervollkommnung in der Betrachtung vorgezogen werde.

2) Die unterschiedlichen Dimensionen der alles meinenden Empfindung und der zielgerichteten Tätigkeit sind

duum können keine 'dialektische Synthese' bilden, wie es z.B. Schiller vorschwebte - die Kunst solle die Einbildungskraft in einen "'künstlich febrilischen Zustand' versetz(en) ; der 'den gewöhnlichen Zustand, das gemeine Leben (unterbricht)' und somit die Subjektivität erneuert'" (JANZ, S. 60) - und die Entrückung hat keinen Zusammenhang mit der Produktivität, keine "Entselbstigung zur Verselbstigung", wie Goethe es sah.

Daß durch das lebensferne Glück der Entgrenzung eine relative Gelassenheit gegenüber den Widrigkeiten der bürgerlichen Empirie entstehen kann, kommt damit zumindest in den Blick und verweist auf die romantische Problematisierung.

Forts. d. Anm. 2) v. S. 51:

nicht aufeinander bezogen, sondern grundsätzlich nur alternativ in der Zeitlichkeit erfahrbar. Es findet kein dialektisches Fortschreiten statt, da eine Synthese nicht denkbar ist, sondern die Dimensionen nur durchlaufen werden können (bzw. in ihrem Übergang künstlerisch zu fassen sind).

II. Kunstrezeption und Kunstwissenschaft

Am autonom gedachten Kunstwerk entzieht sich die Kunsterfahrung den im Demokratisierungsprozeß entstandenen Aneignungskriterien einer heterogenen Öffentlichkeit, wobei dieser rein ästhetische Bereich neue Allgemeingültigkeit beansprucht. Wenn die Betrachtung nur noch auf die Seinsweise des Werks zielt, kann die ästhetische Sicht dessen Allgemeingültigkeit beanspruchen, d.h. die Allgemeingültigkeit des Schönen, das das Werk verkörpert. Es droht jedoch die Gefahr einer statischen Herauslösung des Ästhetischen aus seiner existentiellen Verankerung. Indem die klassische Norm z e i t l o s gesehen wird, [1] verdeckt sie auf gefährliche Weise ihren 'notwendigen' Entstehungsgrund. Das verweist auf die Geschichtlichkeit aller Kunstwerke, die nicht von teilnehmender Gegenwartserfahrung zu trennen ist, auf ihre geschichtliche Konkretheit, die die Artikulation der j e w e i l i g e n Not(wendigkeit) einer Zeitverfassung zu leisten vermag. Indem Kunstwerke als lebendiges Verhältnis zur geschichtlichen Seinsweise aufgefaßt werden, konstituiert sich ein neuer Kunstbegriff, der das Normative sprengt. Kunstwerke können nicht einer 'gestalterischen Formulierung' des Schönen unterliegen, wenn sich dieses vom 'Wahren' einer Zeit getrennt hat. Erst mit dieser Sicht ist der Gegenstand der modernen Kunstgeschichte umrissen.

Wenn nun die Kunstwissenschaft auf die Rezeptionsproblematik befragt werden soll, so muß in ihren Anfängen zugleich der sich verändernde Kunstbegriff miterfaßt werden. Die moderne Kunstgeschichtswissenschaft ist deshalb erst dann zu setzen, wenn sie ihren Gegenstand aus den Entstehungsbedingungen der jeweiligen Zeit definiert. Bisher eher im Zusammenhang mit der Aneignungspraxis (des

---

1) S.a. S. 104 f.

Publikums) diskutiert, wird diese Erkenntnis erst mit Winckelmann theoretisch (-wissenschaftlich) faßbar. Um die antike Kunstgeschichte in einen ganzheitlichen Zeitzusammenhang zu bringen, muß er sie in einem u-topischen Raum der Geschichtskonstruktion denken, knüpft sie jedoch unabdingbar an immerwährende Gültigkeit und ewig mögliche Vergegenwärtigung. So setzt er die Geschichtsreflexion als Überbrückung und neue Beziehung von (idealischer) Ferne und Gegenwart, ist das Kunstverhältnis geschichtsreflexiv hergestellte Einheit von Kunst und Leben. Dabei legt Winckelmann die konkrete Anschauung der Werke zugrunde, bindet er sie gerade durch den geschichtlichen Blick an immer mögliche Vergegenwärtigung. Kunstrezeption hat hier ihren selbstverständlichen Platz.

Dennoch setzt Winckelmann mit seiner historischen Methodik eine wissenschaftliche Autonomisierung der Kunst in Gang. Seine geschichtliche Sicht der Kunstwerke zwingt diese in größere Zusammenhänge und macht sie in neuer 'geisteswissenschaftlicher' Weise zum Gegenstand der Betrachtung: Als umgreifende Ganzheit der K u n s t aufgefaßt, wird ein Subjekt gesetzt, das sich als solches (Begriffliches) autonom zu entwickeln vermag. Als Konstruktion des Geistes kann sich die Kunst in selbstzweckhafter Weise von ihrer Erfahrungsebene lösen; im Gegenstandsbereich der Geschichtsphilosophie bedarf es prinzipiell nicht des ästhetischen Erlebnisses.

Von dieser Auffassung her ist Kunstrezeption kein bestimmender Faktor der Kunstgeschichte; wir müssen zu den Werken selbst zurückkehren. Nachdem die romantische Kunstkritik Geschichte und Einzelwerk vermittelt, verselbständigen sich die unterschiedlichen Ausgangspunkte der Betrachtung zur Alternative. Der nicht mehr normative historisierte Kunstbegriff, der der eigenen Zeit dahingehend Rechnung trägt, daß er die veränderte Bedürfnislage regi-

striert (s.o.), wird von der Kunst-Wissenschaft des 19. Jahrhunderts nicht mehr von dieser Grundlage teilnehmender Gegenwartserfahrung her gesehen; die Vielfältigkeit der Werke, die sich über die offene Bestimmung der Kunst erschließt, wird vielmehr rein geschichtswissenschaftlich bewältigt. Weder in dieser philologischen noch in jener philosophischen Kunstforschung spielt der Rezeptionsakt eine Rolle. In der rein methodischen Anwendung des historischen Denkens erscheint seine wissenschaftliche Verfügbarmachung.

Nachdem die lebendige Betrachtung nicht mehr am Kunstbegriff teilhat, wird sie - falls überhaupt befragt - in den 'Anwendungsbereich' ausgegliedert. Die Rezeptionsfrage erscheint als Thema der kulturellen Öffentlichkeitsarbeit und knüpft so an die Praxis des 18. Jahrhunderts an. Im Rückgriff auf jenen von der Natur her bestimmten Kunstbegriff führen die 'Kulturpolitiker' die sittlich-erzieherische Funktionalisierung der Kunst fort, wobei der ökonomische Aspekt eine immer größere Rolle spielt. Ungeachtet der Krise der Kunst, die im 19. Jahrhundert zu einem neuen Selbstverständnis führen mußte, beschränkt sich die Problematisierung der Rezeption auf ein verstärktes organisatorisches Ankurbeln des nationalen Kunstlebens. Aktuelle Fragen der Kunstpraxis werden (wieder) in den Mittelpunkt gestellt, bleiben nun jedoch ohne Einfluß auf den Kunstbegriff (im Gegensatz zur Norm-sprengenden Kraft im 18. Jahrhundert).

Eine Kritik am Umgang mit Kunst leistet Jakob Burckhardt, indem er ein neues geschichtliches Kunstverständnis einbringt. Er entdeckt prinzipielle Parallelen zwischen wissenschaftlicher und laienhafter Kunstrezeption hinsichtlich ihrer Vorstellungen von (kunst)geschichtlicher Bildung. Anstelle dieser reinen In-Besitz-Nahme der Vergangenheit fordert Burckhardt eine kulturgeschichtliche Betrachtungs-

weise der Kunst, die gleichwohl die unmittelbare Konfrontation mit dem einzelnen Werk impliziert.

Burckhardts Auffassung von Kunstanschauung wirkt in die Öffentlichkeitsarbeit der Kunstwissenschaftler hinein, wird dort jedoch uminterpretiert. An einem sehr engagierten 'Kunsterzieher' wie Alfred Lichtwark läßt sich beleuchten, wie die Unmittelbarkeit der Kunstrezeption zur Vermittlung einer Pseudo-Gegenwärtigkeit verfälscht werden kann, was letztlich nur der Kompensation einer verdinglichten Lebensrealität dienlich ist. Um die Jahrhundertwende sieht man Kunstrezeption verstärkt in psychologisch-therapeutischer Funktion - über 'projektierte Betrachtermassen' hinweg von oben verordnet!

Die statisch-affirmative Rolle der Kunstbetrachtung wird verdeutlicht, wenn der individualisierte Rezeptionsbegriff, zu dem die ('öffentlichkeitsbewußte') Kunstwissenschaft gelangt ist, und der in Strzygowskis strikter Trennung von Sach- und Beschauerforschung nur einen konsequenten Ausdruck findet, zeitlich übereinstimmend konfrontiert wird mit der Problematisierung der Rezeption, wie sie die Selbstreflexion der Kunst leistet. Indem hier der Betrachtungsakt (in gewisser Weise wieder) zum konstituierenden Bestandteil von Kunst als Wirklichkeit erklärt wird, enthüllt sich die ganze Subversivität der durch Kunst aktivierten Anschauung.

1. Die Frühformen der Fachgeschichte

Auf dem Weg zur Werkautonomie (als Ausschaltung bedürfnishafter Vereinnahmung) entsteht auch ein Ansatzpunkt wissenschaftlicher Kunstbetrachtung. Bürgt einerseits die immanente Vollkommenheit der Werke dafür, daß die Kunst auf einer allgemein-menschlichen Ebene gültig bleibt und nicht - als autonome - zur individuellen Verfügbarkeit freigegeben wird, so läßt sich in diesem Abstand zum Lebensvollzug das Kunstphänomen auch wissenschaftlich fassen, indem sich der 'zeitlose' (zeitlos gültige) Bezug zum Werk in der methodischen Konstruktion kristallisiert. Mit der wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst erscheint neben der bisherigen Wechselwirkung zwischen Autonomisierungsprozeß und Rezeption die Methodik als Mitgestalterin des Kunstverhältnisses. Sie wird den Kunstbegriff folgenreich beeinflussen (s. 19. Jahrhundert!).

Die bislang vom Künstlerstandpunkt vertretene gestalterische Gesetzlichkeit (Kunstimmanenz), der das Publikum seine Aneignungshaltung entgegengesetzt hatte, scheint von einer neuen Ebene her zugänglich. Eine Ausrichtung am Maß der Schönheit wird nicht mehr einseitig als Kompositionskriterium aufgefaßt, der 'Wahrheitsansprüche' entgegenstehen, sondern aus Rezipientensicht neu interpretiert: Durch J.J. Winckelmann erhält eine gesetzhafte Auffassung von Kunst eigenständige, wissenschaftliche Gestalt. Er vermag als nicht ausübender Künstler eine in sich geschlossene Kunstkonzeption zu schaffen, indem er die Kunst in einen e i g e n e n R a u m d e r G e s c h i c h t s t h e o r i e stellt. Kunst ist fortan nicht mehr über gestalterische Fortschritte in der Nachahmung zu definieren, sondern muß sich auf eine Reflexion über das G a n z e , d.h. ihre eigene Geschichte einlassen. [1] Diese konstruierte Ebene der Reflexion, die zwi-

---

1) Kunstgeschichtliches Erkennen ohne geschichtstheore-

schen die Betrachtung der Werke und das Verständnis von Kunst tritt, wird zum Erkenntnismedium des ganzheitlichen Wesens der Kunst. So erkennt Winckelmann, dessen ganzes Bemühen einer erneuernden Beschwörung des antiken Ideals gilt, die Unwiederholbarkeit jener Epoche. Er weiß, daß es eine künstlerische Nachahmung e i n z e l n e r Werke nicht mehr geben kann, daß man sich des Vergangenheitscharakters bewußt werden müsse, um g e s c h i c h t s r e f l e x i v das Vorbild der Antike zu erfahren. Historisches Wissen und Anschauung der Kunstwerke müssen imstande sein, die gleiche Seinsverfassung zu vermitteln, um sie als idealistisch-bürgerliche Utopie zu verlebendigen [1]. Gerade weil Winckelmann eine isolierte Diskussion um Künstler und Kunstwerke aufgibt zugunsten des Wesens der Kunst als Ganzem, erhält die Betrachtung, die das Ideal vergegenwärtigen soll, neues Gewicht. Indem er die griechische Kunst als historisches Faktum zeigt, kann nur eine neue Mächtigkeit b e w u ß t e r Anschauung das Vorbild für die eigene Zeit zum Leben erwecken.

Mit einer solchen enthusiastisch-hingebungsvollen Rezeption, eingebettet in einen geschichtstheoretisch über-

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 57:

tisches Bewußtsein sollte demnach nicht mehr möglich sein!

1) - was sich von einem wissenschaftlich 'entwickelteren' geschichtsmethodischen Denken her folgendermaßen beschreiben läßt: "Denn in der Tat ging doch die erste und letzte Absicht auch bei Winckelmann, ebenso wie bei jener älteren Kunstgeschichtsschreibung nicht so sehr auf eine möglichst unbefangene Erkenntnis der Vergangenheit rein um ihrer selbst willen, sondern auf die Hervorbringung eines Idealgemäldes, das seinem Schöpfer eine unmittelbare Einwirkung auf die Gegenwart, auf ihre Kunst, auf das Leben selbst zu ermöglichen schien." (HEIDRICH, S. 33)

greifenden Kunstbezug, umgeht Winckelmann sowohl eine kurzschlüssige Aneignung als auch eine ästhetisierende Befassung mit dem einzelnen Werk. Seine Vorstellung von Kunstrezeption stellt der aufklärerisch-sittlichen Motivierung oder dem Rückzug auf die Werkautonomie die geschichtliche Anschauung des Ideals an die Seite; statt der Einfühlung in das Kunstwerk als Verhaltensweisung oder dem Einschluß in den Werkcharakter, Vergegenwärtigung einer geschichtlichen Idee! Winckelmann konstruiert so eine Verbindung zum Leben jenseits von Praxis in einem umfassenden Lebensgefühl. Kunstbetrachtung versteht sich historisch Welt-anschaulich, als zum Leben erweckende Wieder-Schöpfung eines bestimmten Verhältnisses zur Welt.

In diesem Kunstverständnis wird nun gerade nicht die Rezeption problematisiert, sondern selbstverständlich integriert. Da noch kein Problembewußtsein über die Kunst-Erfahrung besteht - wie etwa im 19. Jahrhundert, wenn man sich mit der verwissenschaftlichten Rezeption konfrontiert sieht (vgl. Burckhardt) - verkörpert Winckelmann zugleich den Abschluß einer Epoche, die in der persönlichen Begeisterung einen legitimen Faktor der Kunstbeschäftigung sah. Denn mit der Wissenschaftlichkeit wird vom Prinzip her der subjektive Faktor im Verhältnis zur Kunst getilgt.

Obwohl dieser Umstand erst im 19. Jahrhundert zum Tragen kommt (s. S. 130 ff.), zeigt sich die Möglichkeit einer Verselbständigung der geschichtlichen Methode bereits an Winckelmanns Zeitgenossen. Christian G. Heyne (1729 - 1812), den E.H. Lehmann als den ersten Kunstwissenschaftler an einer deutschen Universität bezeichnet, erklärt, Winckelmann habe bereits versucht, "von allen den Materialien, die hin und wieder in den Werken der Antiquaren zerstreuet sind, ein regelmäßiges

und übersehbares Gebäude aufzuführen", er selbst daraufhin, "dem Studio des Altertums eine wissenschaftliche Gestalt zu geben, so daß es wie andere Wissenschaften, nach einer bequemen Methode vorgetragen werden kann." (In: HAGEDORN: Briefe, S. 205) Heyne will durch gezielte Auswahl des Wesentlichen das vorhandene archäologische Wissen handhabbar machen. Denn

> "keine Artisten gedenken wir auf Universitäten nicht zu ziehen; das wäre der Ort wohl nicht dazu; keine Kritiker auch nicht, denn zu einem Kritiker der Kunst werden, meinem Erachten nach, alle die Kenntnisse vereinigt, erfordert, die in einem Artisten und in einem Kenner zerstreuet angetroffen oder gesucht werden. Wir bilden bloß Kenner und Liebhaber der Alterthümer, und zwar g e l e h r t e K e n n e r ." (Ebd., S. 206)

In diesem Zusammenhang äußert sich Heyne auch über die Spezifik eines L e h r - Vortrages, der, erläuternd und repetierend, zu eigenen Studien (Romreise) vorbereiten solle und der sich deutlich von der rhetorischen oder schriftstellerischen Brillanz unterscheidet, die vor einem Publikum entfaltet wird, nicht zuletzt um diesem die Betrachtung der Kunstwerke literarisch zu ersetzen. "Mein Vortrag kann nicht anders als e r z ä h l e n d , historisch seyn. Geschichte der Kunst ... kann ich in Göttingen so gut, und vielleicht besser vortragen, als in Rom." (Ebd., S. 207) Auch "von dem Vorurtheile, daß man nur in Italien die Kunst studieren könne, kommen verständige Leute tagtäglich mehr und mehr ab." (Ebd., S. 209) [1] Von einem reinen Forschungsinteresse her ist die Anschauungsebene der Kunst durchaus auszuklammern bzw. arbeitsteilig in die Fachdisziplin einzuordnen. "Der Kenner, welcher auf der Stelle die

---

1) Hier zeigt sich deutlich die Abgrenzung zu Winckelmann, der die Anschauung immer der abstrahierenden Kenntnisnahme vorangehen läßt: "das künstlerische Bild hinterläßt Gedanken".

Antike beobachtet, und der Gelehrte, welcher seine Beobachtungen prüfet und nutzet..." (ebd., S. 209),können jedoch so strikt nur dann getrennt werden, wenn man sich auf jenes festumrissene Ziel der Antikendarstellung bezieht, wenn es um eine Vermittlungsmethode geht, nicht um einen lebendigen (veränderlichen) Kunstbegriff. So übt Heyne Kritik an dem Kunstvolk der Italiener, die "nichts Methodisches und Systematisches i(m) ... Studio haben und daher alle Augenblicke den Gesichtspunkt verrückten". (ebd., S. 209) Worum sich diese frühe Kunstgeschichte bemüht, ist die Ordnung des archäologischen Materials unter einen Aspekt, die methodische Vereinheitlichung zu einem in sich stimmigen Ganzen, kurz, die wissenschaftliche Verfügbarmachung gemäß dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts.

Kunstrezeption wird aus diesem Zusammenhang heraus nicht über die 'Rekonstruktion' hinaus thematisiert, das heißt über die wissenschaftliche Aneignung der kunstgeschichtlich sichergestellten Antike. Die Betrachtung ist somit entweder selbstverständlich in der Hinführung zum Ideal aufgehoben (Winckelmann) oder aber liegt außerhalb des reinen Sachinteresses. Eine Problematisierung ist dagegen angelegt in einem entwicklungsgeschichtlichen Denken, das sich (im Zeichen der Fortschrittsidee) vor allem im Anspruch auf aktuellen Zeitbezug äußert und von daher ein Abrücken vom idealisch Normativen zugunsten der eigenen Empirie, aus der heraus Kunst sich verwirklichen müsse, fordert. Unverkennbar die Publikumswünsche nach Ausdrucks-Wahrheit aufgreifend, wie auch das Künstlerbestreben nach freier schöpferischer Entfaltung, kommt hiermit eine auf die Gegenwartsbelange orientierte naturalistische Kunstanschauung zum Tragen, die geeignet ist, den normativen Kunstbegriff der jungen Wissenschaft zu verändern. Der Wissenschaftsanspruch des gelehrten archäologischen Kenners initiiert zwar eine historisch-systemati-

sche Erforschung der Kunstdenkmäler, als geschichtliches Moment (Charakteristikum und Ausdruck der Zeit) werden sie aber erst dann gewürdigt, wenn man ihre Zeitlichkeit radikal ernst nimmt, wenn man versteht, daß Kunst nur aus der jeweils l e b e n d i g e n Verbundenheit mit der eigenen Epoche schöpferisch werden kann. Erst indem die Betrachtung des Schönen zu einem Verständnis der geschichtlichen Manifestationen fortschreitet, kann eine Kunstgeschichte ihren Gegenstand erhalten. Ist einerseits die Autonomisierung der Kunst wichtig, um zu neuen Formen des Umgangs mit den Werken zu gelangen, so bedarf es ebenso einer anteilnehmenden Gegenwartserfahrung, um von normativer Idealisierung abzurücken. Eine Geschichte der Kunst kommt bezeichnenderweise auch erst durch den 'Kenner vor dem Werk' zustande, der über sein subjektives Sehen zur (vergleichenden) Historizität gelangt, die dann freilich ihrerseits als Methode verwissenschaftlicht, indem der Kenner zum reinen Philologen wird.

Auf dem Weg zum geschichtlichen Kunstbegriff behauptet sich ein 'kunstkritisches' Moment, d.h. das Einlassen und Verarbeiten aktueller Standpunkte. Winckelmanns Nachfolgern ist die bedürfnishafte Verlebendigung eines Normativen nicht mehr möglich. Jener Höchstform von Schönheit entspricht bereits etwas Totes, Erstarrtes, das keine existentielle Bedeutung für die Zeitgenossen mehr haben kann. Das klassische Ideal bleibt zwar als ästhetische Kategorie erhalten, verliert aber seinen Einfluß auf die Erfahrung von Gegenwart, [1] was mehr und mehr als Bedingtheit der Kunst als N o t w e n d i g k e i t erkannt wird [2]. Kunst beginnt sich von idealischer Voll-

---

1) Einen extremen Standpunkt nimmt HEINSE ein, der eine nach rein künstlerischen Gesichtspunkten vorgenommene Fixierung von Gegenwart bereits als Luxurieren bzw. Unlebendigkeit ablehnt.

2) - d.h. Gestaltung nicht aus kulturellem Überfluß, son-

kommenheit zu lösen, aber erst die Geschichtsauffassung der Romantik eliminiert die Schönheit als Kunstkriterium, da sie in jeder Epoche der Welthistorie eine eigenständige unvergleichliche Vollkommenheit entdeckt.

A. Die Spannbreite der Rezeptionsvorstellungen auf dem Weg zum geschichtlichen Kunstbegriff

- Der Aufklärer Chr. L. v. Hagedorn

Die 'naturalistische' Tendenz in der Kunstwissenschaft läßt sich an Chr. L. v. Hagedorn (1712 - 1780) festmachen. Zwar ist er Winckelmann verbunden in der Betrachtung des idealisch Schönen, doch zeigt sich dessen ganzheitlicher ethischer Anspruch an das antike Vorbild bei ihm pragmatischer auf seine Umgebungs-Wirklichkeit bezogen. So könne das Schöne ethische Kraft vermitteln über das 'natürliche Element' der Anmut.

> "Die Richtigkeit bringt das Gute nur an die Grenzen der Schönheit... der große und edle Schwung der Linien ... würde(n) doch nur einen schönen Körper ohne Seele geben. Der Reiz würde fehlen, die Anmuth, welche dem allen noch die Krone aufsetzen muß. Die Anmuth aber, diese Seele der Kunst, ist eben jene Ungezwungenheit in der Zusammenschik-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 62:

dern als A u s e i n a n d e r s e t z u n g mit der eigenen Zeit. Man wendet sich nun gegen jenen Umgang mit Kunst, welcher sich bewußt von utilitaristisch-aufklärerischer Lebensbewältigung abheben will, doch letzten Endes zu rein gestalterischer Verschönerung, Ausschmückung und Harmonisierung von Welt gerinnt und seinen Höhepunkt im Klassizismus des 19. Jahrhunderts finden wird, wenn durch einen entschärften 'schönen Schein' Realität kompensiert werden muß. WINCKELMANNs Kunstauffassung ist dagegen noch ein existenzielles Anliegen, und die 'neue Klassik' vermittelt tiefen humanistischen Grund, so daß sich die Künstler umgekehrt gegen eine Identifizierung von Kunst und s c h l e c h t e r Lebenswirklichkeit zur Wehr setzen.

> kung der Theile, die uns glauben macht, wir sähen die freiwirkende Natur selbst... Die Zusammenstimmung der Seelenbewegungen verleiht der körperlichen Schönheit Anmuth und Würde." (HAGEDORN, zit. n. JUSTI, 1, S. 330) [1]

Hagedorn will kein Ideal auferstehen lassen, sondern das Phänomen der Schönheit zugleich wissenschaftlich und künstlerisch erfassen und es für die kulturelle Bildung handhabbar machen. Es geht ihm nicht um den Geist der Antike, sondern um die konkreten Bedürfnisse seiner Zeit. Wie wichtig den Zeitgenossen eine praxisnahe (für Künstler anwendungsfähige!) Form der Kunstgeschichtsschreibung erscheint, bescheinigt beispielsweise Friedrich Nicolai in einem Brief an Hagedorn: [2] Bei aller Verehrung Winckelmanns sehe er die Bedeutung von Hagedorns Werk hinsichtlich einer künftigen Kunstgeschichte. Denn Winckelmanns Abhandlungen seien "allzu idealisch".

> "Wenn einmal der Torso selbst und alle Beschreibungen desselben außer dieser verlohren gehen sollten; so müßte sich die Nachwelt einbilden, die Bildhauerkunst der Alten wäre etwas ganz anderes gewesen, als sie wirklich ist, weil ein Winckelmann in dem Rumpfe eines Herkules so viel siehet, was andere Sterbliche im Anblicke auch der besten bekannten Bildsäulen nicht sehen können." (In: HAGEDORN: Briefe, S. 259 f.)

Hagedorn indessen verkörpert einen neuen Typus des Kunstkenners (vom Prinzip her jener, der der Philologe des 19. Jahrhunderts wird), der sich sowohl um eine exakte historische Einordnung als auch um die konkrete Anschauung der Werke bemüht. Er kennt keine geschichtliche Ganzheit (Idee), die sozusagen vor oder über dem Einzelwerk steht,

---

1) S.a. HAGEDORN: Betrachtungen, S. 21 - 31.

2) "Kein Mensch kennet Bücher, die von der Mahlerey handeln, und Künstler darf man fast am wenigsten darum fragen" (Friedrich NICOLAI, in: HAGEDORN: Briefe, S. 250 f.); HAGEDORN aber sei beides, Kunstforscher und Künstler (etwa gegenüber DU BOS).

sondern jedes Werk wird für sich betrachtet und an sich selbst gemessen, d.h. an der Erfüllung der Kriterien, die Hagedorn in einer Synthese aus regelhafter Schönheit und Naturnachahmung zusammenstellt. In den vorwiegend dieser Aufgabe gewidmeten "Betrachtungen über die Mahlerey" (1762), deren Grundsätze sich gleichermaßen an Künstler und Kunstforscher richten, führt er aus: "Nur mit der Bedingung, Natur und Antike zu verbinden, sind uns Muster gegeben." (S. 86) "Die Antike soll uns lehren die Natur wählen, und die sogenannten idealischen Schönheiten zur Wirklichkeit bringen." (Ebd., S. 67) [1] Antike Werke werden als ein Mittel zur Nachahmung der Natur gesehen, sozusagen als Garant, die Schönheit zu treffen [2]. Basis ist die Natur, denn ohne an ihr Geschmack zu finden, werde "das feine Gefühl in den Künsten vergeblich erwartet." Grenzen der Nachahmung sieht Hagedorn einzig im Schönheitsbegriff, an dem unumstößlich festzuhalten sei. "Was ... das Auge äusserst verabscheuen würde, darf auch der Künstler nicht mahlen; oder er muß die Schilderey so erträglich, als der Dichter die Erzählung machen können." (Ebd., S. 118) Angebracht dagegen sei ein "angenehmes Unebenmasse", um dem Bild Wahrheit und Leben zu geben.

Hagedorn unterschiede sich kaum von den frühen französischen Kunstkritikern - er selbst beruft sich immer wieder auf De Piles - wenn er nicht noch forcierter die aufklärerischen Ziele in kultureller Praxis verwirklichen wollte. Es geht ihm um eine Aufhebung der Verknöcherung und Unwahrheit der Lebensverhältnisse, in deren unmittel-

---

1) "Durch Verbindung des Ausdrucks der würdigsten Seele mit dem richtigst gebildeten Körper erreicht(e) der Künstler diejenige hohe Schönheit, deren Urbild in seinen Gedanken schwebete." (Betrachtungen, S. 68)

2) - allerdings nur hinsichtlich der Zeichnung, da das Kolorit einzig aus der Natur abzuleiten sei. (S.a. HAGEDORNs Verhältnis zur Landschaft)

baren Zusammenhang er Kunst stellt bzw. die ethische Ausstrahlungskraft der Kunstwerke. Aus diesem Grunde präsentiert er sämtliche Kunstgedanken seiner Zeit von einem Standpunkt aus, der sie einem kunstliebenden Publikum näherbringen könnte. Er sieht eine Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben, die pädagogisch aufzugreifen sei. Kunst sei dem Volk innerlich verbunden in dem allgemeinen Bedürfnis nach reinen, heiteren Eindrücken, die die Freude am Dasein steigern, wobei sich jedoch Stufenfolgen des Geschmacks ausmachen ließen: Italienische Stücke seien nur für den feinsten Geschmack, den erlesendsten Kenner, ansonsten ("wo a poteriori keine Mahlerey nach Würden bezahlt wird") betrachte man einfachere, "fleißig gemalte Sachen"! Hagedorn stellt seinem obengenannten Hauptwerk einen "Vorbericht" voran, der seine Intentionen verdeutlicht.

> "Dieses Werk gemeinnützig zu machen, erstreckten sich die Erläuterungen der Gemählde auf die Lebensbeschreibungen der Künstler ... Allein die meisten Leser sahen, wie es gemeiniglich geschiehet, auf die Schale; mehr auf die Lebensbeschreibungen, als auf die darunter verhüllten Grundsätze. Durfte ich zweifeln, daß man zum höchsten in der blossen historischen Kenntnis dasjenige suchte, was man in der Kenntnis des Schönen würde gefunden haben!" (Betrachtungen, III f.)

Hagedorn klärt damit seine Differenz zu jenen erzieherischen Vorstellungen, die Kunst nur als narratives Medium ansehen; er meint ganz konkret die Konfrontation mit dem Kunstwerk. Sein Buch ist eine Art Vorbereitung zum Betrachten, "eine Einladung in die Kunstsäle für die Uebung des Auges, ohne welche der Kenner so wenig, als der Mahler ohne die Uebung der Hand, jemals gebildet worden." (Ebd., V) Mit den Einnahmen eines 'schauenden' Liebhaberstandpunktes grenzt sich Hagedorn gleichermaßen von der rein wissenschaftlichen Gelehrsamkeit ab:

> "Möchte dieser Versuch (der 'Betrachtungen...') ... witzige Köpfe unter den Gelehrten aufmuntern, die

> Theorie der schönen Künste mit der Erfahrung eines geübten Auges und der Empfindung des mahlerischen Schönen zu verknüpfen!" (Ebd., X)
> "Ich habe gar zu viel Leute gekannt, die aus den Büchern die Namen der größten Künstler lallen lernen, ohne das von einem Pinsel zu verstehen (...). Sie verschließen ihre Augen vor den schönsten gegenwärtigen Gemählden und gehen dafür über ihr Buch und lesen; und anstatt, durch Sachen und Erfahrung nach und nach eine praktische Kenntnis von der Mahlerey zu gewinnen, ... begnügen sie sich mit einer erborgten Critik, oder allenfalls mit einer durch etliche Kupferstiche unterstützen Wissenschaft." (Briefe, S. 2 f.)

Hagedorn hat vor allem die schädlichen Auswirkungen dieser Vorgehensweise auf eine breite kulturelle Praxis im Auge; er sieht die negativen Folgen einer Ausschaltung von Empfindung und Anschauung für den Laien.

> "- Ich wollte wünschen, daß sie (die Gelehrsamkeit) die Empfindung niemals ersticket hätte", denn "... ich (glaube), daß ein ungelehrter Kenner, der eine Psyche für eine Venus, oder einen Schmetterling für einen blossen Schmetterling ansiehet, oft die Mahlerey freudiger und besser geniesse, als derjenige, der in diesem Schmetterlinge und in der reizenden Psyche nur die menschliche Seele, und wer weis was für gelehrte Geheimnisse entdecket." (Betrachtungen, XIII f.)

Gegenüber einer rein sachlich-gelehrten Betrachtungsweise vertritt Hagedorn ausdrücklich seinen aufklärerischen Aneignungsstandpunkt, was sehr deutlich aus der Wahl eines Zitats von Addison (dem Herausgeber der englischen Kulturzeitschrift "Spectator") spricht, das er zur Kennzeichnung seiner kulturellen Zielvorstellung wählt.

> "'Ein Mann von einer feiner gebildeten Einbildungskraft... ist eines mannichfaltigen Vergnügens theilhaft, dessen der gemeine Haufen nicht einmal fähig ist. Er kann sich mit einem Gemählde unterhalten, und findet an einer Bildsäule eine angenehme Gesellschaft. Er ergötzet sich in der Stille an einer Beschreibung, und fühlt oft eine grössere Zufriedenheit bey einer Aussicht auf Felder und Wiesen, als ein anderer nicht bey deren wirklichem Besitze empfindet. Es giebt ihm dieses in der That eine Art von Eigenthum über alles, was er siehet, und macht die wildesten

> und uns gebauetesten Gegenden seinem Vergnügen dienstbar: so daß er die Welt unter einem ganz andern Lichte betrachtet, und in derselben eine Menge Reizungen entdecket, die sich vor dem größten Theile des menschlichen Geschlechtes verborgen halten.'" (Ebd., XV f.)

Rückwirkend auf Kunst bezogen, wird der Zusammenhang von Kunst und Lebenspraxis ebenfalls deutlich:

> "Man muß aber auch die Sachen in der Natur mit etwas aufmerksamen Augen betrachten. Z.E. wer niemals betrachtet, wie Pferde eines beladenen Wagens den Berg hinanziehen, wie will der deren Vorstellung in einer Landschaft recht goutieren?" (Briefe, S. 36, Anm.)

Trotz dieser 'Einverleibungstendenz' - es existiert ja noch kein Problembewußtsein über die In-Besitz-Nahme der Natur bzw. ihre Ästhetisierung - [1] bleibt Hagedorn Forscher am Kunstwerk selbst. Er bemüht sich um die Zusammenhänge zwischen dem Werk als Ganzem und allen einzelnen Faktoren seiner Entstehung. Er will die Werke beurteilen und kunstgeschichtlich ordnen. Als gelehrter Kenner sieht er sie nicht mit (traditionell) subjektivem Liebhabergeschmack, sondern mit dem prüfenden Auge geschichtlicher Wertung, womit auch die Frage der Echtheit angesprochen wird. Hier bemüht sich Hagedorn um neue Maßstäbe und erörtert die Kompetenzen.

> "Um zu sehen, was gut und nicht ist, darum brauche ich keine Mahler zu consuliren [2], aber wohl um den Namen eines Meisters, wenn derselbe, den ich befrage, viel gesehen hat, ... aber zum Einkauf darf er mir gewiß nicht rathen". (Ebd., S. 21)

Hagedorn begründet seine strikte Trennung damit,

> "daß mancher Mahler ziemlich gut mahlen und sein Leben als Mahler beschließen (könne), ohne die Kunst, die sie im Leben profitirt, recht gekannt zu haben." (Ebd., S. 24, Anm.) Denn "die wenigsten haben gute Sachen gelesen, womit sie sich durchhelfen könnten." (Ebd., S. 24) [3]

---

1) Vgl. S. 135.

2) - aber auch keinen Kritiker, denn "besonders ist zu merken, daß sich die Cirtici selbst unter sich am wenigsten vor Kenner halten". (Briefe, S. 20 f., Anm.)

3) HAGEDORN fügt an: "Historienmahler sind, wegen des wei-

Es offenbart sich der traditionelle Literatenstandpunkt, den Hagedorn wiederum bestätigt, indem er das Schöne als Vollkommenes dem untersuchenden Verstand zuordnet, was als eigenständiger Vorgang mit der Maltätigkeit nichts zu tun habe. Was 'Kunst' betrifft, sei folglich auf Maler kein Verlaß und es somit unerläßlich,

> "daß ein Liebhaber ... selbst alles prüfen könne. ... Die Kenntnis ist zweierley, der Mahlerey oder der Kunst, die in einem Gemählde vorkommt, und der Hand, die das Gemählde gemahlt hat. Ich halte viel von der ersten Kenntnis (als res judicii), weil man die andere (res memoriae) doch jure alluvionis dazu erhalten kann, wenn man sich nur applicirt... Keine von beiden ist zu verabsäumen." (Ebd., S. 26 f.)

Die Abtrennung der erlernbaren Technik vom eigentlich Kunsthaften (was erst mit Merck überwunden wird, und zwar vom Kritikerstandpunkt) führt bei Hagedorn dennoch nicht zu einer optischen Unsinnlichkeit, die glaubt, das Wesen der Kunst in einem Begriff finden zu können. "Der Grund des Gemäldes wie des steinernden Bildes" sei zwar "ein Gedanke; aber nicht blos bei der ersten Erfindung ist der Künstler ein Dichter und hernach ein Handwerker: die Ausführung ist eine beständig wirkende Erfindungskraft". (HAGEDORN, zit. n. JUSTI, 1, S. 328) Hagedorn differenziert i n n e r h a l b der Ebene der Ausführung in sinnliche Durchgestaltung, die er noch als Teil der Kunstregeln sieht und somit der res judicii zugehörig und in reine 'Pinselarbeit' - eine Sphäre, die mit dem Sammeln der Kunsthändler isoliert an Bedeutung gewinnt, indem diese 'Kunstgeschichte' qua Vergleichung des Pinselstrichs leisten [1]. Eine allgemein-künstlerische Werkbetrachtung

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 68:

> ten Umfangs ihrer Kunst, am ersten im Stande, gründlich zu urtheilen, denn sie sind (müßten) der U n i v e r s a l r e g e l n kundig seyn." (Briefe, S. 24)

1) - was im 19. Jahrhundert wissenschaftlich ausgebaut wird (s. Morelli-Methode).

bleibt so gewahrt. "Ein guter Kenner muß sich fast in die Stelle des Mahlers, dessen Gemählde er vor sich hat, setzen können." (Briefe, S. 28) [1]

> "Ueberhaupt muß der Beschauer des Bildes ungefähr so viel Verstand oder doch Disposition zum Bilde hinzutragen, als in dem Bilde und dessen Meister steckt oder gesteckt hat, wenn er sehen will, was darin ist. Ein Gemählde hat das Schicksal eines guten Gedichts, viel Beschauer oder Leser, wenige Kenner. Könnte sich oft ein Gemählde nach der Kritik verwandeln, würde man sehen, daß es schlechter würde, selten wenigstens besser, weil oft apparente Unvollkommenheiten die Vollkommenheit des Ganzen ausmachen, welches niemand einsieht, ohne das tutt'insieme übersehen zu können." (Ebd., S. 33, Anm.)

In diesem Zusammenhang deckt Hagedorn auch die Praxis der Kunstkritik in ihrer ganzen Unzulänglichkeit auf. Weder werde die lebendige Erscheinung gewürdigt noch das Wohl eines allgemeinen Wachstums der Künste beachtet. Sowohl diese Oberheblichkeit als andererseits auch die sture Gelehrsamkeit erstickten den aufblühenden Geschmack und verhinderten die Freude an der Kunst. Hagedorn selbst versteht sich in Abhebung davon als ehrlicher "Kunstrichter".

> "Der Kenner der Künste überläßt sich dem Eindrucke des Schönen aufrichtig. Er sucht die Gründe des Vergnügens in dieser stillen Empfindung, und nicht erst im Gedächtnisse, noch weniger in einem vorgefaßten System." (Betrachtungen, S. 53)

Seine Empfindungen seien der Kunst wie diese der Natur gemäß, "mit Gründen, deren Wahrheit er gefühlet hat ". So

> "(ist) eine Kritik, die aus lautern Quellen fliesset, vielleicht nichts anderes, als eine Erzählung des Empfundenen, der Ausspruch des gebesserten Geschmacks und dessen Rechtfertigung aus bekannten

---

1) HAGEDORN fügt an: "Dieses reizet hernach ungemein, und daher ist es kein Wunder, wenn die Mahlereiliebe zu einer solchen starken Passion anwächst." (Briefe, S. 28)

Grundsätzen, oder nach solchen, die bekannt gemacht zu werden verdienen." (Ebd., S. 52)

Ein wichtiger Aspekt ist Hagedorns sammlerische Tätigkeit, in welchem Zusammenhang bereits typische Probleme des 19. Jahrhunderts auftauchen. Er bemüht sich um ein Publikmachen antiker und moderner Werke unter kunstgeschichtlich-volkswirtschaftlichen Gesichtspunkten. Wegen des Übergewichts der Antike, das er bedauert, stellt er seine private Sammlung ganz in den Dienst seiner Zeit - "ich ahmte den Liebhabern älterer Zeiten nach, die i h r e r Z e i t l e b e n d e Meister mahlen ließen, deren Stücke jetzo antiques heißen" (Briefe, S. 6) [1] - und trägt so zur Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Kunstgeschichte bei. [2] Hagedorn will auf neue Weise eine Verbindung herstellen zwischen der lebendigen Aneignung von Kunstwerken - er spricht sich gegen die bloße Würdigung der Zeit und des Alters eines Künstlers aus anstatt den Wertmaßstab aus der Betrachtung zu gewinnen - und der Kunstgeschichtsschreibung, die durch ein geübtes und gelehrtes Auge berichtigt bzw. erweitert werden müsse. Kunstwissenschaft soll nahtlos in Kunstförderung übergehen, ihr Ziel geschichtlich untermauertes Verständnis der Gegenwartskunst sein. Hagedorn sieht es als moralische Pflicht, die heute lebenden Künstler zu unterstützen. [3] Da diese in ihrer Heimat noch am meisten gälten, macht er sich entspre-

---

1) Er spricht auch über die Unsicherheit (im Handel), was definitiv 'antik' zu nennen wäre.

2) Siehe seine Neubewertung nordeuropäischer Kunst, besonders der Landschaftsmalerei.

3) Ein Brief an seinen Bruder trägt die Überschrift: "Nutzen, den die Gemählde jetzlebender Meister geben, wenn man Geselber arbeiten läßt, zur Kenntnis des originalen Pinsels und zur Aufnahme der Kunst. Vergleichung eines aus modernen Stücken bestehenden Kabinetts, mit einem aus sogenannten Antiken zusammengesetzten a potiori." (Briefe, S. 5)

chende Gedanken über die Bekanntmachung ihrer Werke vor Ort, über die günstigste Bilderhängung und die Anordnung in Kabinette. Er beklagt in diesem Zusammehang, daß die Galerien keine modernen Meister ausstellten.

> "Ich begehrte auch nicht, die Bilderhändler zu bereichern, sondern jetztlebende rechtschaffene Künstler, zur Vermehrung der Kunstwerke, auch ohne Absicht auf meinen wirklichen Nutzen zu üben. Diese beten noch jetzt um ihr tägliches Brod, welches den alten abgelebten Meistern nicht mehr zu statten kommt; und wenn am Ende auch der gute Elzheimer aufstehen sollte, so ließe man ihn vielleicht jetzo nicht weniger verschmachten als damals." (Ebd., S. 6)

Gegenüber den Franzosen, die ihre zeitgenössischen Künstler bezahlten, die überdies einen Trieb zu Künsten und Wissenschaften, zur Kultur schlechthin, hätten, liege in Deutschland noch vieles im Argen. [1] Um dem abzuhelfen, beginnt Hagedorn mit dem Aufbau des (deutschen) Ausstellungswesens als Topos allgemeiner Geschmacksbildung, ist er vor allem bedacht auf die Wirksamkeit nach außen, auf ein breites Publikum und auf Anregung und Ansporn für die Künstler. Und er findet Resonanz! Erstmals in Deutschland entsteht ein kritisches Kunstgespräch auf den Dresdner Kunstausstellungen, allerdings von privaterem und zugleich informativerem Charakter als etwa in Paris. 1764 gründet Hagedorn die Akademie in Dresden neu und wird Generaldirektor der Sammlungen. Der hervortretende ökonomische Faktor des Kulturellen, den das Bürgertum entwickelt, verdeutlicht sich im Kurfürstlichen Dekret über die Kunstakademie vom 24. Dezember 1763 (zit. n. KOCH, S. 225):

> "Ihnen (Hagedorn) auch die Beförderung der schönen Künste ... angelegen sein lassen, aus der wohl-

---

1) Anekdotische Anmerkung: Manche wendeten ein - so HAGEDORN - "Modernes, Naturhaftes" fänden sie in der Natur selbst, worauf er ihnen entgegnet, warum sie dann "Köpfe" sammelten, die man ja auch immer um sich habe!

> erwogenen Betrachtung, wie durch selbige nicht nur unmittelbar ein wesentlicher Vorteil verschafft, mehr Geld zur Circulation gebracht, Fremde herbeigezogen und das Ansehen eines Staats vermehret, sondern auch ferner die Produkte derer inländischer Fabriken und Manufacturen durch Verbesserung des Geschmacks angenehmer gemacht und ein größeres Debit Derselben zu Wege gebracht werde."

Dieser Aspekt erweist sich als so wesentlich für die weitere Untersuchung, daß er am entsprechenden Ort weiterführend aufgegriffen wird (s. insbes. Kap. Eitelberger).

- J.J.W. Heinse oder der radikale Aneignungsstandpunkt

J.J.W. Heinse (1746 - 1803) steigert den Gegenwartsbezug der Kunst in einer solchen Weise, daß die Kunstrezeption als reale Glücksquelle für den Menschen erscheint. In seinem radikalen Sensualismus läßt er auch die aufklärerische Vernünftigkeit hinter sich und vertritt eine Wirkungsästhetik, der das bürgerliche Maß genommen ist. [1] Indem er seinen Zentralbegriff Natur 'unschuldig' interpretiert (Rousseauscher Einfluß), befreit er deren S t e l l v e r t r e t e r i n Kunst erstmals von moralischen Implikationen. Sie erhält damit eine neue Spannbreite.

> "Ich habe ... meine Lust an der schönen Unordnung der Natur, mein Herz weidet sich darinn, und ich find' in ihr die einzigen Quellen, aus denen alle edle begeisternde Wonne rinnt, und find' in ihr und den Meisterstücken der Genieen allein die

---

1) Aufschlußreich ist beispielsweise HEINSEs Ordnung der Künste nach ihrer Wirksamkeit: Poesie habe die größte, breiteste Wirkung, Musik die intensivste, Bildende Kunst die schnellste, da diese nur auf die äußeren Sinne ziele unter Ausschluß des Verstandes. Im Gegensatz zu den ersten beiden geistig-seelischen Genüssen, sei das Bildnerische vor allem erotisch stimulierend, ein Genuß für die physische Wollust der Jugend.

> ächten Regeln der Kunst, die das Herz ergreifen und die Phantasie bezaubern lehrt." (Teutscher Merkur 1775, II, S. 40)

Von dieser Anschauung her gelingt Heinse ein Durchbrechen des Normativen, eine neue Sicht der Schönheit, die ihn die antikische schließlich ablehnen läßt.

> "Jede Form ist individuell, und es giebt keine abstracte; eine bloss ideale menschliche Gestalt läßt sich weder von Mann noch Weib und Kind und Greis denken ... Und solche unerträglich leere Gesichter und Gestalten nennen die elenden Schelme, die weiter nichts als ihr Handwerk nach Gipsen gelernt haben, wahre hohe Kunst, und wollen mit Verachtung auf die kraftvollen Menschen herunter sehen, die die Schönheiten ihres Jahrhunderts mit lebendigen Herzen sich erbeutet haben." (Aus Briefen, ..., S. 115)

> "Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt; suche dessen Herzen zu erschüttern und mit Wollust und Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken und zu veredeln und helf ihm weinen, wenn es weint. Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an?" (Gemähldebriefe, S. 123 f.)

Heinse fordert unbedingte Zeitbezogenheit und wendet sich "gegen die Kunstrichter, die einen jüngsten Tag halten und die Urformen der Schönheit verlangen, statt mit dem wirklich Erreichbaren und den in der Kunst berechtigten nationalen Verschiedenheiten zu rechnen" (zit. n. STÖCKER, S. 64), denn "die Freude der Menschen ist das Gericht der Kunst" (HEINSE). Heinses Berücksichtigung des geschichtlichen Moments erklärt sich aus seinem Hedonismus. Diese Prämisse läßt ihn einerseits am Schönheitsbegriff als Höchstform des Lustsstrebens festhalten, andererseits die Relativität, je nach Ort, Ziel, Sitte und Nation, akzeptieren. Es gäbe zwar eine objektive Schönheit, [1] eine gleichsam vollkom-

---

1) HEINSEs entwicklungsgeschichtliches Denken ist noch kein historisches Verstehen, bei dem - statt eine "Urform der Schönheit" anzunehmen - das Vollkommene erst von seinem geschichtlichen Ort her als ein solches bestimmt werden kann.

mene zweite Natur, doch ist ihre 'Erkenntnis' an die Entwicklungsstufe bzw. die Möglichkeiten des Betreffenden gebunden.

> "J e d e s D i n g (Hervorh. d. Verf.; d.h. auch das Schöne) ist nur da, wo es ist, und kann nur Leben nehmen von dem, was es um sich hat. Wer auf dem Harze friert, kann sich nicht in Arabien warm spazieren; und wer da Durst leidet, nicht aus den Quellen des Brocken trinken." (Teutscher Merkur 1777, IV, S. 118)

Durch einen derart direkten bedürfnishaften Zusammenhang, in den auch die Kunst gestellt wird, ergibt sich eine einfache Ableitung für ihre Geschichte:

> "Zu der Zeit, wo die Menschen am mehrsten lebten und genossen, war die Kunst am grössten; zu der Zeit, wo sie am elendsten waren, am schlechtesten. Dies ist die Geschichte der Kunst in wenigen Worten." (Aus Briefen, ..., S. 107)

Die höchste, d.h. entwickelste Kunst bleibt folglich auf das "glücklichste menschliche Klima" eingeschränkt. "Überfluß und Bequemlichkeit" fördern Kunst,[1] und dies sei im Süden gegeben, wohingegen sich im Norden die Menschen "mit physischen und melancholischen Übeln plagen müssen". Kunst entspräche keinem unbedingten Bedürfnis [2], sonst "müßten

---

1) Gleichwohl muß eine bestimmte Reizschwelle existieren, die von der energetisch aufgefaßten Natur reguliert wird. "Der Mensch muß immer etwas haben, was seine Kräfte weckt und erregt und treibt ... An und für sich ist der Mensch träge. In einem immerwährenden Frieden entstehen und bilden sich keine Künste. Wenn die Kräfte einmal im Toben sind, und nichts wirkliches mehr vor sich finden: so entsteht Nachahmung, Kunst" (in: JESSEN, S. 223 f.); ansonsten gewährt die Natur selbst die Befriedigung!

2) - was der Aussage obiger Anm. nicht widerspricht, sondern nur die Entstehung der Kunst aus dem Luxurieren betonen will: Auf einer solchen Freiheitsstufe angelangt, wird Kunst zwar den E d l e n zum B e d ü r f n i s ; doch ist die Gefahr der Trägheit gleichfalls im Menschen angelegt (womit HEINSE seinem Sensualismus entsprechend ausdrücken will, daß es immer äußerer Anreize zur Handlung bedarf).

die Lappländer größere Baumeister als Griechen und Römer seyn ". (Deutsches Museum, Januar 1787, S. 47)

> "Es ist mit der Schönheit wie mit dem Genie, vom Bauer bis zum A r i s t i p p oder C r e b i l l o n steigt die Kenntnis der Schönheit und das Genie von Grad zu Grad. Deshalb kann ein großes Genie nur von einem großen vollkommen empfunden werden." (Zit. n. TERRAS, S. 33)

Künstler wie Betrachter können nur das künstlerisch hervorbringen bzw. verstehen, was vorher im Leben gesehen, gekannt und erfahren wurde - "Genuss ist Frucht von That" (HEINSE) -, beides existiert in proportionalem Zusammenhang.

> "In Wahrheit, bester Freund, ich glaube, daß kein Mensch an einem Werke der Kunst, es sei auch noch so vollkommen, etwas empfinden könne, wovon er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe. Noch mehr: ich glaube, daß kein Mensch ein Werk der Kunst so wahr empfinden könne als der, welcher es gemacht hat.
>
> Und noch mehr: daß es alle Menschen anders empfinden und daß der Genuß davon immer im Verhältnis mit ihrem Leben stehe." (Gemähldebriefe, S. 154)

So vergleicht Heinse Malerei mit Sprache, deren genußreiche Lebendigkeit nur im Aufwachsen mit ihr entspringt. Wo uns das versagt bleibt, werden wir nicht verstehen. Italienische Malerei müsse in Italien studiert werden, ihre Nachahmung im Norden sei Unfug. [1] Sinnlos sind Vorbilder, die ihre reale Basis verloren haben, die nicht mehr mit der Natur verglichen werden können. Ihnen fehle die seelenhafte Dimension, die allein Genuß gewähre und Beurteilung erlaube. Deshalb könnten uns antike Werke wenig sagen. Vergangenheit und Zukunft seien allenfalls emotional zu vergegenwärtigen, nicht aber anschaulich zu machen. Heinse spricht sich hier konkret gegen Winckelmann aus,

---

1) Hiermit wendet sich HEINSE besonders gegen die Kunstpraxis seiner Zeit, in der er die Hervorbringung befriedigender, d.h. unmittelbar ansprechender Werke bedroht sieht.

> "der es immer fertigbrächte, mehr zu sehen, als da sei, und dem daher 'bey jedem mittelmässigen Apollo alles, was er von diesem Gott bey Homern und Pindarn, Junius gelesen hatte,' einfiel, was er dann 'dithyrambisch ausgoss', wobei 'allen Narren eine Gänsehaut über den Leib' kam". (TERRAS, S. 60) [1]

Kunstempfindung wird strikt an das Auffinden von Aneignungskriterien gekoppelt; nur was lebendig vor unsere Sinne gebracht, was direkte Einflußnahme auf unser Sein ausübt, habe künstlerische Berechtigung.

> "Das höchste Ideal aller Kunst besteht in dem von allen anderen unterscheidenden, individuellen, darstellenden, täuschenden; nicht gerad in der Vollkommenheit der Formen, Farben, Töne, Worte."
> (Hervorh. im Original)

Denn ohne Seele und unlebendig existiere

> "nichts, was das Ganze zusammenhält und individuell lebendig macht." (In: JESSEN, S. 192 f.)

Wenn Heinse das Schönheitsideal relativiert, indem er es zeitlich bedingt sein und aus Art und Charakter resultieren läßt, ist damit dennoch keine offene Bestimmung der Kunst gegeben, da er sie sozusagen naturalistisch normt. Wenn er sich empört: "wo habt ihr (Winckelmann und seine Anhänger) den Beweis, dass diese und jene Statue die Regel sey - die Natur ist die Norm ... und dieselbe ist mannichfaltig und hat Vollkommenheiten von vielerley Art" (in: ebd., S. 210) - so geht es nicht um künstlerische Ausdrucksfreiheit, sondern wird das Darstellungsmoment in der Pflicht

---

1) Eine 'sublimierende' Erweiterung des Sehens in Kontemplation - "das Körperliche wird dir geistig werden" (WINCKELMANN) - kann HEINSE nicht nachvollziehen. Für ihn besteht die Antikenrezeption allein im Akt der Wiedererkennung der bekannten Geschichte (narratives Element): Wenn schon auf den visuellen Bezugspunkt Natur verzichtet werden muß, bietet sich einzig der realistische Gehalt an; nur er kann dann emotionale Teilhabe und damit Genuß liefern. So schickt HEINSE seinen Beschreibungen von alten Gemälden jeweils eine Zusammenfassung des biblischen oder mythologischen Geschehens voraus, deren Kenntnis derzeit schon nicht mehr allgemein vorauszusetzen war.

zur Natur-Vertretung fixiert. Denn Heinse argumentiert immer vom Rezipientenstandpunkt, der Vortäuschung von Natur erwartet, dem Erscheinungs-Gegenwart die höchste Wahrheit ist. Kunst beschränkt sich auf reine Positivität, auf die greifbare Erweiterung menschlicher Möglichkeiten zum Genuß, will sagen, einer kompensatorischen Erweiterung des Lebens selbst. "Alle Kunst ist ein Ersatz des Abwesenden... Sie zeigt alle Zeit Mangel an ... Das Gegenwärtige festzuhalten ist schon Luxus und Weichlichkeit und Mangel an Sinn für Natur." (Aus Briefen, ..., S. 87) Kunst als Vertretung für abwesende Natur impliziert Kunst als Surrogat, als Vortäuschung von etwas, das die Natur selbst nicht an uns leistet [1].

> "Ein Dichter muss täuschen. Darstellen muss jeder. Der gute Philosoph stellt Wahrheit dar. Der Dichter Leben. Das sind die Grenzen, wo sie sich voneinander absondern. Das sind die Grenzen der Poesie und Prosa ... Worinn einer täuschen will, das muss er gelebt haben; und die Sprache reden dessen, den er täuschen will." (Zit. n. TERRAS, S. 39)

Kunst soll die Sinnlichkeit des Lebens fortsetzen; sie ist kein Erkenntnisorgan. Das Publikum muß getäuscht werden, damit das Kunstwerk die gleichen Wirkungen erzielt wie das real Erlebte. Vom Standpunkt des Publikums ist alle Kunst als Ersatz für etwas Abwesendes zu betrachten, und diejenige Kunst - Malerei oder Poesie -, die dieses Abwesende am besten repräsentiert, ist die vorzüglichste. [2] Um das Leben so intensiv wie möglich zu ersetzen, fordert

---

1) - was wir ihr entweder nicht m e h r abgewinnen können und besonders Bildende Kunst betrifft (s. S. 73 Anm. 1) oder aber nicht so verdichtet vorfinden (s. S. 80 f.).

2) HEINSE führt weiter aus: "Alle Kunst ist weiter nichts als ein Merkmal zur Erinnerung des verflossenen Genusses hauptsächlich für den Künstler selbst, und dann für diejenigen, die gleiches genossen haben. Und in diesem Verstande kann man sagen, daß es so viel gute Beurtheiler giebt als Künstler; denn jeder versteht sich nur selbst vollkommen." (Aus Briefen, ..., S. 87)

Heinse einen äußersten Naturalismus; jede (idealisierende) Abweichung ist nur zum Zwecke einer wirkungssteigernden Vortäuschung gestattet, nicht aber um einer das unvollkommene Leben ergänzenden Vervollkommnung willen. Kunst versteht sich solchermaßen als unvollständige, aber adäquate Wiedergabe des Lebens bzw. der Natur. "Alle Künste sind hauptsächlich mit deswegen (so), um den Menschen die Schönheiten der Natur besser kennen und geniessen zu lehren" (in: JESSEN, S. 201), sie bestehen in der Übereinstimmung der Werke mit der in stetem Fluß befindlichen, ständig wechselnden Natur, die kein absolutes Ideal zuläßt. So fordert Heinse auf, in jedem Kunstwerk zuerst die Natur, und hernach die Kunst" zu suchen, weil es den realistischen Prioritäten entspricht. [1] Heinses Nachahmungsdiktat rührt konsequent aus der Wirkungskategorie. Er betont die 'Effektivität' als immer gegenwärtigen Gedanken zeitgenössischen Kunstschaffens. Nur über diese Prämisse eröffnet sich der Kunst auch die idealisierende Selektion: Da Täuschung als Ersatzqualität implizieren muß, das Wesentliche einer Sache zu betonen, ist Idealisierung als Darstellung natürlicher Vollkommenheit zulässig. Die Vollkommenheit eines Werkes besteht dann in der gelungenen Selektion aus der Wirklichkeit, nicht im Vervollkommnen durch den Schaffensakt (keine Korrektur der Individualität, keine Generalisierung!). Vervollkommnung wird als Streben des Naturhaften selbst aufgefaßt, es braucht nicht bewußt vom Menschen als Kunstakt vollzogen zu werden.

---

1) Natur ist keinesfalls als Ursprünglichkeit oder als Mythos mißzuverstehen - "auch das erhebt den Menschen, dass die Natur ihm dienen muss " (Zit. n. TERRAS, S. 124) -, sondern ist schlichte Lebensgrundlage, deren künstlerisch offenbarte Wahrheit in dem entwicklungsgeschichtlich bedingten, unterschiedlichen Gerechtwerden ihrer Erscheinungsweise liegt.

> "Ein jeder Begriff der Vollkommenheit, der Uebereinstimmung, und des Unfehlerhaften wird von unsrer Seele dem Mangelhaften, dem Unvollkommenen und Misshelligen vorgezogen. Diess ist der erste Grad des Wohlgefallens und Missfallens, welcher wechselweise alle unsere Vorstellungen begleitet." (Zit. n. TERRAS, S. 90)

Aus dieser Vollkommenheit entsteht ein ganzheitlicher Eindruck, jedoch von anderer Art, als ihn der Klassizismus meinte.

> "Man muss sich bey Kunstwerken sehr hüten, die Theile zu stark anzudeuten, dass sie das Gefühl vom Ganzen stören oder unterbrechen; sie dürfen nirgendwo ausschliessend herrschen, man darf nie die Regel der Composition, das Studium bey einzeln Theilen merken" (ebd., S. 91),

da sonst die Geschlossenheit des Wirklichkeitseindrucks gestört würde. Während etwa Lessings ganzheitliche Auffassung des Kunstwerks dessen Autonomie vorbereitete, entsteht hier eine psychologische Brücke; denn wir können Mannigfaltigkeit nicht auf einmal deutlich fassen. "Da Vollkommenheit ... Mannigfaltigkeit bedeutet, muß die Mannigfaltigkeit zunächst zu einem einheitlichen Ganzen reduziert werden, in dem die Teile nicht mehr deutlich sind." (Ebd., S. 91) Die Geschlossenheit oder Vollkommenheit, die bei Lessing zur Abstraktheit führte, zum Abweichen von Wirklichkeit, ist bei Heinse das In-Rechnung-Stellen eines menschlichen Wahrnehmungsphänomens [1] und keine Immanenz des Werkes. [2] Der Künstler müsse seinen lebendigen Eindruck auf das Publikum übertragen, "indem er ein Ganzes so 'we-

---

1) Aufgrund seiner Auffassung vom Genuß als Endzweck der Kunst beschäftigt sich HEINSE gezielt mit der Funktion der Sinne bei der Rezeption von Kunstwerken.

2) Ansonsten blieben HEINSEs Beschreibungen von Kunstwerken unerklärlich, da er öfters eine synthetisierende Methode anwendet und z.B. Plastiken von den Einzelheiten her angeht: von den Individualitäten her begreife sich das Ganze. Die Methode verdeutlicht, daß der ganzheitliche Eindruck die spontane Realistik des Lebendigen meint.

nig verwickelt, wie nur immer möglich' darstelle, 'damit man in einem Athem alle dessen Theile und ihre Verbindung im Verstand übersehe. D i e s e s ist dann die B e g e i s t e r u n g'." (Ebd., S. 126) Mit der Bindung an den Zweck realistischer Vergegenwärtigung wird die (idealisierende) Vereinheitlichung denn auch positiv gesehen.

> "Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen zu deren Nutzen und Vergnügen. (Hervorh. im Orig.) Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie das Brauchbare davon, von allen Schlakken gereinigt, das Vollkommene für den Menschen herausgehoben; u n d e r g r e i f t m e h r a l s d i e W i r k l i c h k e i t s e l b s t (Hervorh. d. Verf.), weil sie alles zerstreuende davon entfernt und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt." (In: JESSEN, S. 192)

Heinses Bedeutung und Grenzen für uns liegen in seiner totalen Dienstbarmachung der Kunstrezeption für das Leben. Durch seinen radikalen Naturalismus, durch seine Beschreibung der Empfindung vor dem Werk statt ästhetischer Urteilsfällung eröffnet er einem weiten, kulturell abstinenten Publikum den lustvollen Zugang zur Kunst. Für Deutschland stellen seine Gemäldegespräche vor Originalen eine lebendige Künstler-Kritiker-Auseinandersetzung dar, die in dieser Form noch nicht existierte. Heinse veranstaltet Führungen durch die Düsseldorfer Gemäldegalerie und versammelt so die interessierte Gesellschaft 'vor Ort'. Wenn Heinse hier voll und ganz den Standpunkt des Publikums vertritt, sieht er das nicht gegen die Künstler gerichtet, sondern als gemeinsamen Anspruch auf eine lustvolle Spiegelung des Daseins. Von der Erscheinungs-"Gegenwart als höchster Wahrheit" (HEINSE) schließt er auf die gleichen Absichten von Kunstschaffen und Rezeption.

> "Wer ihr (jeder Nation) am täuschendsten die Gestalt wiedergibt von dem, was sie genossen, was sie verloren; wer ihr das wie wirklich macht, was sie glaubt,

> sich einbildet, hinter den Bergen sieht oder hinter den Wolken oder hofft und erwartet: der ist für sie der größte Künstler. ... Wenn der Kunstrichter sich aus ihrer Zone schwingt, aus der Welt hinauträumt und jüngsten Tag hält, dann ist dies freilich eine andere Frage. Dann kommen wir an die Urformen der Schönheit, so wie sie der göttliche Verstand entworfen. Solange wir aber noch rund um den Erdkreis leben, können wir nicht lauter Phrynen und Laïden im Bette haben. So viel denn zur Rechtfertigung des Publikums." (Gemähldebriefe, S. 150)

Jessen weist ausdrücklich auf Heinses Verlangen hin, dem Volk Kunst zu erschließen. Die Ausübung von Malerei sei ihm dann unnatürlich und unkünstlerisch, wenn

> "... sie nicht auf dem Boden des Volkes, des eigenen, zu nationaler, bodenständiger Kunst erziehe, dem Volke also nicht gebe, was des Volkes sei, denn dieses Volk habe ein Recht auf Kunst, die es verstehen könne. Man mache sich nur einmal recht klar, wie aristokratisch, allem volkstümlichen abgewandt Kunstübung und Kunstpflege namentlich in dem Deutschland des 18. Jhdts. war, um das große Verdienst Heinses recht zu ermessen." (JESSEN, S. 24)

Ich möchte anmerken, daß sich Heinses pädagogisches Moment auf keinen Fall programmatisch auffassen läßt, sondern ein Derivat seiner Kunstanschauung darstellt. Er sieht es als selbstverständliches Recht eines jeden an, die Kunst lebensstimulierend zu gebrauchen; er sieht ihre Erschließung indessen nicht als lebenskompensierende V e r o r d n u n g von 'Glück', sondern als jedem offenstehende Bereicherung des Lebens, in welchem das Eigentliche geschieht (Sturm und Drang). [1] Damit wird ihr Substitutionscharakter bejaht und nicht kaschiert. In eben dieser Erwartungshaltung trifft sich Heinse mit dem Publikum:

> "Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt

---

1) Vergleiche mit den pädagogischen Tendenzen am Ende des 19. Jahrhunderts!

> zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabey denken sollen, wissen wir nicht." (In: JESSEN, S. 202)

Heinse wendet sich dem Publikum zu, weil er dessen Verständnisschwierigkeiten durch seine eigenen 'Realitäts-Ansprüche' an Kunst teilt: "... weil wir nur d a s schön zu benennen pflegen, was wir lieben, was wir fassen können mit unserm engen Sinn, womit wir uns vereinigen, eins werden möchten. Das andere ist uns unsichtbar" (Gemähldebriefe, S. 118) - und kann insofern auch nur von dem abstrakten Standpunkt eines Kunstrichters beurteilt werden, der über jene "Urformen der Schönheit" befindet und deshalb ungeschichtlich außerhalb der Rezeptionsbelange gesehen wird (s. S. 74 Anm. 1). Denn die 'W i r k l i c h k e i t' der Kunst erschließe sich in der gefühlten Wirkung. So setzt Heinse einem lebensfernen Urteilsspruch nicht das Kennerurteil entgegen wie etwa Hagedorn, der die Individualität des Einzelwerks betont, sondern spricht für den einfühlsamen Schwärmer, der über das Bild das Leben genießt. Entsprechend beschreibt Heinse z.B. Rubens Bild des "Regenbogens":

> "Es ist eine Gegend so voll frischer Wärme und Fruchtbarkeit, daß jeder Reisende seinen Postillion da Halt zu machen befehlen müßte; denn so was lebt man wenige Tage seines Lebens; und eigentlich das, was ich lediglich von der Malerei verlange: G e n u ß und T ä u s c h u n g." (Ebd., S. 184)

Heinse muß jedoch feststellen, daß diese illusionistische Empfindungsfähigkeit als Höchstform der Kunstrezeption vom Publikum gar nicht geleistet wird.

> "Ein Gemälde, das die und den nicht gibt, ist e i n G e d i c h t o h n e P o e s i e. Freilich sind auch in der Malerei der Prosaisten ungleich mehrere ... und werden leider eben auch oft den wahren Meistern von dem unwissenden Haufen vorgezogen; und man muß selbst zuweilen ... mit einstimmen, um sich nicht verhaßt zu machen ... Nur wenig Menschen haben in ihrem Leben viel und mancherlei Genuß, und

> nur die edelsten haben den der höhern Freuden. Und unter diesen beiden Klassen sind wieder nur wenige von so lebendiger Phantasie und unruhigem Herzen, daß sie den überaus feinen Augensinn in Gefühlssinn verwandeln, sich täuschen lassen und wie von wirklicher Gegenwart ergriffen werden könnten." (Ebd., S. 113 f.)

Durch seine 'lebens-künstlerische' Fähigkeit, sich hineinzusteigern bis zur täuschenden Vergegenwärtigung rückt Heinse ab von jeder maßvollen bürgerlichen Kunstbetrachtung. In seinem Überschwang verdichtet er den Gehalt des Werks im Täuschungserlebnis, vermag er in seiner 'selbstgeschaffenen' Wirklichkeit aufzugehen. Indem er diese Fähigkeit zur Vollendung treibt, erhebt er sich über ein empfindungslaues Publikum und rückt zugleich seine Erlebnisäußerungen an einen Höhepunkt der Literarisierung. Denn jenseits seiner entrationalisierten Rezeptionsauffassung eint ihn mit der (bislang immer literarischen) Kunstkritik die Ablehnung der stofflichen Ebene. Er trennt sie wie ehedem von Wesen und Bedeutung, schreibt ihr allein mechanische, durch Fleiß und Mühe immer erlernbare Eigenschaften zu, die es nicht wert seien, in der Betrachtung erwähnt zu werden.

> "Ein Gemählde, oder überhaupt jedes Kunstwerk hat, was das mechanische betrifft, dann den höchsten Grad der Vollkommenheit, wenn man das Mittel gar nicht mehr bemerkt und sieht, dann freut man sich noch obendrein über dessen Fürtreflichkeit besonders." (In: JESSEN, S. 199 f.)

Die Darstellungsmittel bilden den "niederen Grund" und erhalten ihre Sinnlichkeit erst durch die zur Erscheinung gebrachte Bedeutung.

> "Man wendet ein: es geschieht der schönen Form wegen, die in der Natur selten oder nie zu finden ist, und nicht der Bedeutung halber. Und ich antworte: daß es keine echte Form ohne Bedeutung gibt und daß, wer die Bedeutung nicht versteht, auch die Form nicht erkennen, viel weniger sich eigen machen kann." (Gemähldebriefe, S. 154)

Bedeutung ist dabei vorwiegend psychologisch zu verstehen, als Modus emotional befriedigender Verwertbarkeit der Dinge, um sich "... nach seinen Gefühlen und Begriffen und wirklichem Sinn eine Sache bey (zu)bringen" (zit. n. JESSEN, S. 40). Es geht weder um abstrakte Schönheiten noch auch um wissensmäßiges Erkennen. [1)]

> "Im Grunde ist jede Allegorie ein Widerspruch, eine sinnliche Unsinnlichkeit; ein Zwiespalt, etwas für den Sinn, was bloss für den Geist sein soll... Sie machen desswegen auch fast nie Effect, denn der Sinn, das Auge kann sie nie recht genießen." (In: ebd., S. 218)

Das Auge bleibt bei Heinse immer ein Organ natürlicher Wahrnehmung und realistischer Deutung. [2)] So führt er weiter aus:

---

1) Kenntnis spielt zwar bei der Antikenrezeption die entscheidende Rolle, im allgemeinen aber tue dem Publikum weniger not zu wissen als zu f ü h l e n - und dafür habe die aktuelle Kunstproduktion zu sorgen! "Man soll vom Publicum nicht verlangen, dass es so geschult seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist; dass ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemählde geben könnten, benannt und geläufig seyn sollen. - Man mache ihm sein (legitimes; Anm. d. Verf.) Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muss, um das zu seyn, was es seyn soll." (In: JESSEN, S. 202 f.)

2) In diesem Zusammenhang soll auch auf den 'Wahrnehmungs-Realismus' verwiesen werden, der in HEINSEs Gattungsbestimmungen der Künste zum Ausdruck kommt. Ganz im Gegensatz zu seinem Kunstbegriff lehnt HEINSE innerhalb der Gattungen den Illusionismus ab - wahrscheinlich, da er zu offensichtlich täuscht und deshalb seine realistische Wirkung verfehlt. (Eine Gattung sollte dementsprechend nicht die Dimensionen okkupieren, die sie nicht realistisch zum Ausdruck bringen kann.) So läßt HEINSE die eingebildete Bewegung in den bildnerischen Künsten nicht gelten - konträr zu LESSING etwa, der in der Plastik die Zeit (Handlung) mitdargestellt sehen will (prägnantester Augenblick einer Handlung als dramatisches Moment, Vergangenes und Zukünftiges implizierend). HEINSE sucht den natürlichen Ruhepunkt als einzig möglichen realistischen Extrakt. "Der Zeitpunkt, wo eine Handlung in der Vollendung ist, macht gewissermaßen einen Stillstand für die Seele und dieser ist hauptsächlich für die Bildende Kunst."

"Jeder Körper kann eigentlich nur mit dem Gefühl genossen werden. Die Augen sind gleichsam bloss die Spürhunde, die unsere Freuden aufjagen. Das Auge fasst die Farbe nicht lediglich für sich, sondern immer als Eigenschaft der Körper." (Ebd., S. 223) [1]

Heinse kann in der Kunstbetrachtung nur Vorstellungen und Gefühle vergegenwärtigen, im Grunde übt er nicht die Anschauung. Unmißverständlich bekennt er sich zu seiner ständigen Suche nach dem 'Grund' der Kunst im gelebten Leben.

"Das höchste Leben in der Kunst darzustellen, vermag nur der g r o ß e M e n s c h - und das Hauptvergnügen an einem Kunstwerk macht ihm am Ende immer das Herz und der Geist des Künstlers selbst u n d n i c h t d i e d a r g e s t e l l t e n S a c h e n." (Hervorh. d. Verf.) (Zit. n. STÖCKER, S. 18)

Kunst bedeutet Heinse in einem verallgemeinerten Sinn höchste Lebenspraxis, da über die Imagination [2] die Sinnlich-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 85:

(In: JESSEN, S. 206) Diese "Dauer völligen Genusses ohne Zeitfolge" hebt die Malerei sogar kurzfristig an höchste Stelle (s. Gemäldebriefe, S. 113); doch fehlt ihr ohne Bewegungsdarstellung die spezifische Dimension des Lebendigen, die ihrerseits das Streben nach Genuß (= Endzweck) verkörpert. Als "augenblicklichstes Dasein" ist Malerei für HEINSE eigentlich L a n d s c h a f t s m a l e r e i , keine Geschichtsdarstellung. Er befreit sie dadurch vom Auftrag der Illustration und Allegorisierung zugunsten ihrer ureignen Aufgabe, der Farbgestaltung. "Alle Allegorien thun in der Mahlerey nicht gut; der Sinn will Wirklichkeit, weil er der Traumbilder nicht gewöhnt ist; den allgemeinen Glauben bey Religion ausgenommen. Deswegen werden uns die griechischen Götter jetzt immer Albernheiten!" (In: ebd., S. 201)

1) HEINSEs Rubensentdeckung erklärt sich so auch nur von der gefühlsstimulierenden Körperlichkeit seiner Bilder her, nicht von der spezifisch künstlerisch vergegenwärtigten Sinnlichkeit.

2) "Jedes Gemälde ist im Grunde weiter nichts als ein Titel von einem Buch, das der Anschauende selber machen muß; und dies wird gut oder schlecht, (je) nach dem der Herr ist." (Aus Briefen, ..., S. 138)

keiten des Lebens jederzeit zu erschließen seien. Dieser Umgang mit Kunst, der als unbefangener Genuß von Kunstwerken eher der Vergangenheit verhaftet ist, weist in seiner spezifisch stofflichen Unsinnlichkeit bereits voraus auf einen der Bild-Realität entfremdeten Kunstbegriff, ohne diesen jedoch theologisch-moralisch zu begründen. Bald ist das bürgerliche Leben nur noch von einer Kunst i d e e her zu versinnlichen! (Siehe Romantik)

Heinse verkörpert den literarisch-schwärmerischen Betrachterstandpunkt. Er verteidigt letztlich weniger ein Publikum, woran es vor allem der Aufklärung gelegen war, als daß er seine individuellen Ansprüche gesteigerter Rezeption geltend macht. Gemäß seiner genialischen Kunstauffassung fordert er einen 'Funkenüberschlag' der kreativen Entfesselung (des Kunstschaffens), der er sich in totaler Einfühlung stellen kann und die er in Worte zu fassen sucht:

> "Ich werde zum Schwärmer über die Betrachtung ... Und Dank dem Himmel, daß ich das noch werden kann! Schwärmerei für das Schöne macht allein zum glücklichen Menschen."(Beschreibung der Himmelfahrt Mariae v. Reni) (...)

Und in einer Einladung in die Gemäldegalerie beschwört er Gleim:

> "Sie sollten alles nacheinander in einem Taumel von Lust genießen." (Zit. n. LEHMANN, S. 102)

Heinse geht es nicht um eine erschöpfende Durchdringung des Bildnerischen, sondern vorrangig um die Frage, wieweit die Sprache die Sinnlichkeit übermitteln könne, die von den Werken Bildender Kunst stimuliert wird. Er rückt damit über die Kunstrezeption die Form der Kunstgeschichtsschreibung in den Blick, die sich von den einzelnen Werken her begreift. Daß er sich um eine sprachliche Ebene bemüht, bedeutet nicht n u r künstlerischen Selbstausdruck, sondern ist auch die Suche nach einer Vermittlungs-

ebene, was in Deutschland eine neue Beziehungsform zur Kunst darstellt.

- J.H. Merck oder die Geschichtlichkeit des Sehens

Mit J.H. Merck (1741 - 1791) gewinnen wir erstmals in Deutschland einen Rezipientenstandpunkt, der den Autonomieanspruch des Einzelwerks mit seiner geschichtlichen Faktizität verbindet. Merck erstrebt die Vollständigkeit des Kunsturteils über Verstand und Sinne, nicht über das evozierte Gefühl, das er als nichtkonstituierend außer Acht läßt. Es geht ihm ausdrücklich um das Kunstwerk selbst, um dessen Analyse.

> "Eine Lösung des Problems der Übersetzung des Bildhaften gelingt Merck, ... indem er nicht von dem vollendeten Kunstwerk ausgeht, sondern die Entstehung desselben beschreibt und damit gleichzeitig künstlerische Probleme berührt." (LUDEWIG, S. 5)
> "Von der Gesamtwirkung ausgehend, forscht er nach deren Ursache, kommt zur Betrachtung der Haltung, der Komposition, des Kolorits, der Beleuchtung, des Ausdrucks, der Idee des Kunstwerks; geht zurück bis zu ersten Gedanken, mit dem es in des Künstlers Gehirn seinen Ursprung nahm. Nicht zufrieden damit, forscht er sogar nach der 'eigentlichen Lage des Künstlers in dieser körperlichen Welt, als sein Geist dieses Wunderding hervorbrachte'. Bei dieser Untersuchung gewinnt er einen Blick für das Individuelle, Originelle eines jeden Künstlers oder für das andern Entlehnte seiner Manier." (Ebd., S. 2)
> "Er sieht das Bild unter der Hand des Künstlers entstehen bis in die kleinsten technischen Feinheiten hinein." (Ebd., S. 3)

Durch das erstmalige Ernstnehmen des Handlungsmoments kommt Merck zu einer neuen Synthese von Geschichtlichkeit und Autonomie des Kunstwerks, d.h., er ordnet der naturalistischen Lebensverbundenheit eine werkliche Ganzheit zu (statt eine ideelle Vollkommenheit entgegen zu halten). Kunst erstellt kein Idealbild, ist von keiner theoretischen Konstruktion getragen, sondern bildet sich

durch den Akt des Umgangs mit ihrem Medium. Es geht Merck nicht um eine Vervollkommnung des Menschen durch die Schau des Werkes, deren Erkenntnisdimension Moritz formuliert, sondern darum, daß im Rezeptionsakt die vom Künstler vorgenommene gestalterische Umsetzung anerkannt wird.

> "Weil uns in der Kunst Natur oder Wahrheit nicht unmittelbar durch die Hände des Schöpfers gegeben, sondern durch Menschen gebracht werden, so wird die Kunst auch allzeit ein Gepräge der Menschenhand tragen und sich als ein Abdruck des menschlichen Geistes kennzeichnen, 'sie wird von der Farbe des Mediums annehmen, wodurch sie gegangen ist.'" (Ebd., S. 11 f.)

Merck wendet sich gegen eine in Geist und Seele vorgefaßte Idee der Schönheit, gegen die gedankliche Abstraktion aus dem Bestehenden heraus, die das geschichtliche Moment der Künstlerarbeit notwendigerweise negiert; denn die Spezifik des Kunstwerks besteht im jeweiligen Heraus-Sehen des Schönen aus der zeitlichen Umgebung, womit sich ein Schönheitsideal erst konkretisiert. Er begreift somit jede Kunst aus ihrer besonderen Entstehungsgeschichte heraus;

> "der Lichtstrahl der Wahrheit wird in jedem wahren Kunstwerk anders gebrochen, gespalten. Eine jede Schule und jeder Meister schafft nach besonderen Organen und Fähigkeiten." (LUDEWIG, S. 12)
>
> Die "Uebung an Allem was unter der Sonne ist, gebieret ... die so höchstnöthige Toleranz ... giebt den Schlüssel zu allen Manieren, vereinigt alle Schulen, schlägt alle einseitige Orakelsprüche nieder." (Teutscher Merkur 1777, III, S. 58 f.; im folgenden T.M. abgekürzt)

Mercks geschichtliche Auffassung vom künstlerischen Schaffensakt bleibt jedoch gebunden an den energetischen Naturbegriff. Die unerschöpfliche Natur ist immer das Höherwertige, der gegenüber die beschränkte Menschenkraft nur Teilprodukte zustande bringt, bzw. steht jener Unendlichkeit der Wahrheit in den Ausformungen der Natur die notwendig beschränkte Wahrheit des in sich abgeschlossenen Kunstwerks entgegen. Da die Wahrheit i n den Dingen

selbst liegt (in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen), Wahrheit also die konkrete Wirklichkeit ist, lerne der Künstler von der Natur; einzig durch sie komme er zur Harmonie der Teile, zu Formen, Ebenmaß und Farbgebung. Wer die Kunst der Natur herausreißen könne, der habe sie. (Bewegung und Ausdruck seien Täuschung!)

> "Dieses Finden der schönen Natur entsteht aber nicht dadurch, daß man, ohne zu studieren und sich daran zu üben, schon zum voraus auswählt, was schöne Natur ist, und das andre aus dem Studio wegläßt; sondern der Begriff derselben entspringt eigentlich aus der Kenntnis aller Theile." (Ebd., S. 279 f.)

> "Dazu gehört freylich, daß man lange mit spähendem Blick an der menschlichen Natur in allen Arten und Abarten herumgegangen ist, und dann das seltene Talent besitzt, mit einzelnen Crayonstrichen den Contour so zu packen, daß auch der träumendste Zuschauer von der Wahrheit desselben aufschrickt." (Zit. n. LUDEWIG, S. 18 Anm. 72)

Mercks Wertschätzung der Kunstwerke richtet sich folglich nach ihrem Verwirklichungsgrad der zugrunde liegenden lebendigen Wahrheit (der Erscheinungen). Mit dieser Dokumentation des Entstehungsgrundes (des Kunstwerks) ist nun keine platte Abbildung der Natur gemeint, sondern die spezifisch künstlerische Wahrheit der jeweiligen Produktionsweise. Merck umgeht einen einfachen Naturalismus, indem er die Transformation der Natur ins Kunstwerk als Brechungsfaktor ansetzt, indem er sich auf die Mittel der jeweiligen Verwirklichung konzentriert, und (statt der vorgefaßten Idee) die Fähigkeit zu differenzierter Wahrnehmung in Rechnung stellt. Denn die gelungene Ganzheit des Werks ist einzig Resultat langjährigen S e h e n s , das die zufällige Verteilung des Schönen in der Natur selektiv verdichtet.

> "Nicht die 'lügenhafte deutliche Komposition ist das Kriterium der Wahrheit, sondern die Erfassung des Naturganzen, die Wahrung des Totaleindrucks durch Ton und Haltung. Es muß gewissermaßen ein Medium zwischen das Objekt und das Auge des Künstlers treten: die Stimmung'." (Ebd., S. 11)

Diese Steigerung der Wirklichkeit durch "Umbildung des Wirklichen zum Dramatischen" (LUDEWIG) ist jedoch in ihrer Darstellungsform nicht festgelegt. Merck akzeptiert auch eine Kunst, der diese extrahierte Ganzheit nicht eigen ist, er sieht sie geschichtlich als "andere Wahrheit". Er verteidigt in diesem Sinne Dürer, der keinen Gesamteindruck, keine Vorbereitung und Einstimmung in sein Bild gäbe, sondern eine Geschichte erzähle, der jedoch genaues ehrliches Studium vorausgegangen sei.

> "Es stund so zu sagen kein Medium zwischen dem Object und den Augen des Künstlers; alles ward einzeln mit dem ganzen Reichthum seiner Individualität vorgetragen." (T.M. 1780, III, S. 6) [1]

Diese Leistung werde von "Schwärmern und Traumdarstellern" nicht anerkannt;

> "unter dem Mantel des Genies, und der Anmaaßung einer feurigen Einbildungskraft, die keinen Aufenthalt auf Kleinigkeiten zulasse, liefert man einen Traum statt einer Geschichte... Man brandmarkt durch Fleiß und Aengstlichkeit alle Ausführung, ohne die doch nie der Zuschauer die wahre Gränze von dem Talent des Künstlers beurtheilen kann" (ebd., S. 6 f.) -

denn der Akt der Umsetzung hat am Werk vollen Anteil. Die technische Leistung und der geistige Gehalt bilden eine Ganzheit, wobei die Medialität untrennbar in die Gesamtwirkung integriert ist (organismische Auffassung vom Kunstwerk). Das Künstlerische ist eine Wechselwirkung der Gedanken und der begrenzten Materie, die in der Darstellung zu lebendiger Einheit verschmelzen. Dieser Prozeß aber besitzt seine eigene Geschichtlichkeit und Tradition.

---

1) Wenn MERCK darauf hinweist, daß "mehr richtige Zeichnung, mehr Beobachtung der Natur, mehr physiognomische Wahrheit" in einem Familien- oder Bauernstück als beim antiken Trödler zu finden sei, so hebt er damit ebenfalls die relevante Dimension des Sehens hervor, dessen Schärfe von schwärmerischer, unsinnlicher Anti-

> "In der Kunst ist so viel Conventionelles, das man alles wissen muß, und ohne welches der Meister und der Betrachter ewig auseinander bleiben. Jedes Format hat seine eigne Behandlung, jeder Stoff oder Material, wodurch der Künstler seine Ideen ausdrückt, seine eigne Gränzen, die nicht überschritten werden können. Jedes Ding hat seinen eignen Aspekt und seine eigne Beleuchtung, unter der es am vortheilhaftesten erscheint. In diesem conventionellen Zustande sieht der Künstler beständig die ganze Natur an, und trägts auf seine Tafel über. Dadurch wird das unerheblichste Ding in der Natur zu etwas Merkwürdigem in dem Kunstwerk. Der Laye aber hat diese Augen nicht, und es gehen viele Jahre hin, ehe man sie sich erwirbt." (T.M. 1779, IV, S. 36)

Das Konventionelle ist die Verbundenheit des Künstlers mit seiner Zeit, sind die ihm zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel. Nur in Beachtung dieses Moments der Kunst kann sie verstanden und gewürdigt werden.

> "Wie soll jemand Gefühl für die Kunst haben, von der er nicht die ersten Elemente weiß? ... Die leiblichen Augen helfen so wenig beym Anblick eines Gemähldes allein, wie bey dem Anblick des Griechischen. Wer das Abc davon nicht weiß, kann nicht lesen." (In: LUDEWIG, S. 83)

Merck entwickelt damit eine Form der Kunstbetrachtung, die über ein dualistisches Denken hinausgeht. Er scheidet nicht das Technische, das vorwiegend die Künstler interessiert, vom geistigen Gehalt, dem sich das Publikum zuwendet und auf den es seine Kritik auch beschränken solle. Er fordert gerade auch vom Kritikerstandpunkt die Beachtung des Darstellungsaktes, was bezüglich B i l d e n d e r Kunst ein bemerkenswerter Schritt ist. Er kehrt damit ja nicht zu einer betont handwerklichen Optik zurück, sondern stellt die Technik und

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 91:

> kenliebe zurückholt, in dessen Naturverweisung es andererseits nicht um täuschende Übereinstimmung geht, um Bilder für Reales zu nehmen, sondern um die Hinlenkung auf die künstlerische Umsetzung.

Formalität als unerläßlichen Grund dieser Gattung heraus, was im Zuge ihrer literarischen Verinhaltlichung aus dem Blick geraten war und sich in einem Künstler-Publikum-Dualismus manifestiert hat. Merck erstrebt ein Kunsturteil, das der bildnerischen Gattung entspricht und das vom Nicht-Praktiker her nur durch genauestes vergleichendes Studieren der Kunstwerke erfolgen kann, nicht durch vorgefaßte, oberflächliche Kompositionsbegriffe (neben einer erdrückenden Inhaltlichkeit). Denn die

> "Nachahmung der Natur von der jeder das Medium einzusehen glaubt, erfordert bey dem Künstler ein Menschenalter" (ebd., S. 83), und
>
> "wir werden ewig nicht lüstern und gierig nach Schönheit, weil uns zu dessen Kenntnis die ersten Elemente fehlen (...). Diejenige Schönheit, die aus dem Ebenmaß der Theile ... entsteht, fühlen wir nicht, weil uns das Abc davon nicht ist gelehrt worden. Man sieht es ganz deutlich bey dem Anblick der Antiken." (Ebd., S. 78) [1]

Wie Lehmann meint, "findet sich wohl hier (zum ersten Mal) die Anschauung fixiert, daß der Kunstbeurteiler ein ebenso mühevolles Studium wie der Künstler hinter sich haben müsse". (LEHMANN, S. 105) Mercks Vorstellung von der Anstrengung richtigen Bildersehens läßt ihn "das ganze Kunst- und Andachtsgeschwätz" ablehnen. Er muß sich so gegen einen Heinse wenden, der den Gefühlseindruck vom betrachteten Werk ablöst und sich in der Beschreibung seiner eigenen Phantasien ergeht, wie gegen jeden Betrachter, der keine Mühe auf sich nimmt, sondern unbefangen und direkt etwas vom Bild erwartet (Konsumentenhaltung). In Mercks Aufzeichnung eines Ausstellungsge-

---

1) Wieder wird deutlich, daß es MERCK weder um einen Naturalismus noch um einen klassizistischen Schönheitsbegriff geht, sondern um den künstlerischen Seh- und Gestaltungs a k t , der nur durch Lernprozesse zustande kommt; andernfalls würde (bzw. müßte) er das erstrebte Ziel in der Kunst näher bestimmen.

sprächs äußert sich ein solcher 'Zuschauer':

> "Aber das Vergnügen des Eindruks, des Anbliks haben Sie (der Maler) nicht mehr als wir; oft gar minder, als wir; weil sich in Ihre Urtheile so viel Conventionelles mischt, wovon wir glücklicherweise nichts wissen. Wir als freye Natur-Menschen geniessen, ohne alle Vergleichung, ohne allen Verdruß, und sind zufrieden mit dem was wir vor uns haben",

worauf ihm ein junger Künstler entgegnet:

> "Ihre Zufriedenheit mit dem Objekte der Kunst, das Sie vor sich haben, beweißt nicht mehr die Güte des Werks selbst, als die Zufriedenheit des Naumburger Bürgers die Güte seines Weines beweißt. Und wollten Sie Den für nichts anders als intolerant halten, der am Cap, oder in Sicilien, besseren Wein gekostet hat?
>
> Sollten wir (Künstler), die wir unser ganzes Leben auf die Erforschung des Schönen in allen seinen Teilen verwendet haben, mit allem unsern guten Willen, bey gleichen Talenten, nicht auch schärfere Sinne erhalten? Man glaubt immer unser Ideal sey ein Hirngespinst...; und es ist ein Resultat von so vielen Jahrenlangen Erfahrungen und Beobachtungen - die andre nicht gemacht haben" (T.M. 1781, IV, S. 176) - dem Wissenschaftler, z.B. Botaniker gestehe man sein Spezialwissen ja auch zu!

Wer dem Künstler auf diesem mühsamen Weg des Lernens nicht folgen will oder kann, der solle sich allerdings des Kunsturteils enthalten. Denn durch jene genußsüchtigen unkünstlerischen Aneignungspraktiken sei die Spezifik des bildnerischen Werks bedroht. [1] Ein rührseliges Publikum sehe nicht das im Bild verwirklichte Verhältnis eines Darzustellenden zum Darstellungsmöglichen, sondern "Gesichter, Jugend und Leidenschaft".

> "Ausdruck der Leidenschaften ist immer die Lockspeise, womit ein mittelmäßiger Künstler das stumpfe Gefühl des großen Haufens an sich zu ziehen sucht: und doch welch unkräftige Speise für die gaffende Neugierde, wenn sie von keiner Kenntniß der Muskeln und Knochen genährt ist?" (T.M. 1777, III, S. 55)

---

1) Dabei geht es MERCK nicht wie etwa MORITZ um die Erkenntnisimplikationen, sondern um die künstlerische Praxis und deren Folgen auf das Kulturniveau.

Wenn Merck feststellt, daß es immer weniger Leute gäbe, die Kunst verstünden, so sieht er das von einem neuen Blickwinkel. Indem er der Bildenden Kunst den Lerngang durch ihre eigene Medialität (bzw. ihr Verfahren) zugesteht, ergeben sich auch für die adäquate Rezeption Lernprozesse, die sich erheblich von den aufklärerischen Vorstellungen der natürlichen Kompetenz unterscheiden. Von dieser Ablehnung eines selbstverständlichen Urteilsvermögens her, was Merck gleichsam automatisch den fachlichen Künstlerstandpunkt vertreten läßt, kommt er schließlich zu einer rigorosen Absage an das Laienurteil. Obwohl Wissenschaft und Kenntnis den Menschen allmählich zur Kunst erziehen mögen, müsse man wohl doch zum Sehen geboren sein!

> "Ich behaupte schlechterdings, daß alles Studium für den bloßen Kenner und Liebhaber nur bey dem Mittelmäßigen stehen bleiben und nie die Kunst in dem Heiligthum des Sublimen berühren soll." (T.M. 1779, IV, S. 110)

Auch Kenner seien schließlich "immer außer der Materie... und nie drinnen"! Für Merck scheint sich das wahre Verständnis der Kunst nicht anders als über eigenes Tun zu erschließen. [1)]

> "Was soll das Auge dessen, der nie den Pinsel geführt hat, Vortreffliches an den Gemälden Titians finden?" (Ebd., S. 109)
>
> "Denn ohne Erfahrung ist kein Genuß, und der Kenner

---

1) Es offenbart sich der Unterschied zu jener werkbezogenen Rezeption, die das Kunstwerk gedanklich autonomisiert, um Gestaltungskriterien von der Idee her zu abstrahieren, wobei der Handlungsakt nichts Neues (über die Idee hinaus) zufügt; hier aber entsteht Werkbezogenheit nur durch den Umgang mit dem Medium, durch die Erfahrung (MERCKs 'Naturalismus'). "Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homerus, griechisch geschrieben ... Zwey Augen gehören dazu, allein Augen, die Griechisch lesen können. Und das lernt sich nicht so bald." (T.M. 1779, IV, S. 34) Keine Abstraktion aus einer unvergänglichen Idee, sondern auch hier geschichtlicher Lernprozeß!

sieht nur so weit als er selbst Künstler ist."
(T.M. 1777, III, S. 59)

Nur ein dem Künstler ebenbürtiger Kritiker, der jenem wirklich (nach)folgen könne, der selbst "mechanischen Unterricht" genossen habe, sei zur Beurteilung fähig. Wenn nun

"Caylus, und Hagedorn diesem ihren Maaß von Kenntnissen gemäß über Werke der Kunst urtheilen bleiben sie uns (Künstlern) würdige Lehrer. Aber sie müssen aus diesem Cirkel nicht herausgehen. Haben sie z.E. nicht Lebenslang in der Kunst des Colerits, so gut wie wir, vergebne Versuche gemacht: so wird ihr Rath hierüber zu kurz fallen; sie werden statt in der Materie um dieselbe herumgehen, und ... einseitige Urtheile für Orakelsprüche verkaufen.'" (MERCK, einen jungen Maler zitierend; T.M. 1781, IV, S. 268 f.)

Auf die Rezeption bezogen erobert Mercks Betonung der Künstler - A r b e i t ein ebenso kunstspezifisches Element zurück wie der Klassizismus in seiner Forderung nach einer den Bedürfnissen des Lebens entrückten Anschauung. In Abwehr vor kurzschlüssiger Aneignung müsse die Kunst vor einer unbedarften oder schwärmerischen Näherung, vor einem Zugriff der Massen geschützt werden, da sie als solche bedroht ist. Merck sieht deutlich das Problem der Anpassung von Kunst an platten Konsum:

"Würde die Kunst würklich bey uns getrieben, so wäre des lauten Geschwätzes weniger, und wir würden alle, die wir uns Kenner nennen, eben so bescheiden und emsig fortarbeiten, als der Künstler selbst."
(T.M. 1777, I, S. 53)

"Ich glaube, die Liebe zur Kunst ist zu ausgebreitet, und die Tradition von ihr hat sich zu sehr allen Ständen mitgeteilt. Eine encyclopädische, superfizielle Theorie kann am Ende jeder Müßiggänger fassen. Allein der Knäuel aller der praktischen Erfahrungen ist so verworren und mannichfaltig, daß es wohl demjenigen, der nicht arbeiten will [1], bald dafür grauen

---

1) - "wer da weiß, wie viele Wissenschaft, Studium und Kenntniß dazu gehört, um nur ein mittelmäßiges Werk zu schätzen ..." (T.M. 1779, IV, S. 38)!

> soll... Da es nun zur Lebensart und zur Erziehung gehört, von Mahlerey zu urtheilen; so haben sich die Reichen einfallen lassen, man dörfe nur sammeln, um zu verstehen; man dörfe nur bezahlen, und man habe studiert ... so fallen sie oft aufs Mittelmäßige, weils wohlfeiler ist; oder weil sie's nicht verstehen, bezahlen sie das Mittelmäßige zu theuer." (T.M. 1779, IV, S. 39)

(Deutsche) Sammler, die sich an einfachen Themen erfreuten, hätten jedoch recht, da sie diese immerhin verstehen könnten.

> "Die Form des Trinkglases können sie beurtheilen, und an dem Conturn des Pfirsichs konnte ihnen auch nichts entwischen, das irgend unwichtig gewesen wäre. Wodurch freylich der Künstler sie täuschte" (die spezifisch malerischen Mittel), "alles dies entdecken sie nicht in seinem Zusammenhang, und das wars doch, was es eigentlich zu einem Kunstwerk machte." Aber "... auch hier werden wir beständig durch Farbe, Jugend, Leidenschaft, Ausdruck usw. von der Form abgeleitet." (Ebd., S. 105 f.)

Von der Aufrichtigkeit der Sammler her, die sich zu ihrer Unwissenheit bekennen, und so Lernprozesse überhaupt ermöglichen (im Gegensatz zu jenen eingebildeten Schwärmern), sieht Merck auch einen Ansatzpunkt zur Kulturbildung. An ihnen glaubt er eine Entwicklung in Gang setzen zu können; sie sind zumindest Kenner, die i n die Materie gelangen wollen (als Händler möglicherweise darauf angewiesen sind), wenn auch fraglich bleibt, zu welcher Subtilität sie aufsteigen. Aus diesem Grunde kann Ludewig über Merck schreiben:

> "Wie ein roter Faden zieht sich überall das Streben hindurch, das Publikum zu belehren, seine Augen für die Schönheit und das Gehaltvolle der Kunst zu öffnen und den allgemeinen Geschmack zu bilden; wenngleich er manchmal an dem Gelingen dieses schwierigen Unternehmens zweifelt." (S. 4)

Merck sieht die Notwendigkeit, das Publikum zum Künstler heraufzuziehen - um der Kunst willen, die ; von traditionellen Einbindungen befreit , keine Bestimmung mehr in einer anonymen Gesellschaft zu finden scheint. Er

sieht die kulturellen Umgangsformen des Bürgertums schwinden, ehe es welche etabliert hat und damit eine Gemeinsamkeit edler Beschäftigung verlorengehen.

> "Die Kultur der Kunst ist für mich ein Stück der Sitten-Masse meiner Zeitverwandten, und wenn ich über ihren Verfall klage, so ists mehr in Ansehung der wenigen Edlen, die die Kunst schätzen, als derjenigen, die sie üben. Der Leser, wie sie wissen, bildet seinen Autor, so gut wie der Autor den Leser, und einer muß des anderen werth seyn, wenn sie nebeneinander gedeyhen sollen." (T.M. 1777, III, S. 49 f.)

Merck sieht zwar auch den gefälligen Künstler, doch eher in Beziehung auf sein Publikum, dessen unwürdigen Bedürfnissen er ausgeliefert ist. So gilt es vor allem, 'Kulturarbeit' am Rezipienten zu leisten! Merck wünscht,

> "daß sich... ein Kenner der Kunst erbarmte ..., der allgemeinen Seuche, einseitige Orakelsprüche großer Männer unverdaut nachzubeten sich entgegensetzte"; denn "dem Unwissenden dienen die Orakelsprüche der Kritik zu weiter nichts, als einer bequemen Eselsbrücke" (in: LUDEWIG, S. 77),

die sein Verhältnis zum Kunstwerk nicht läutern, sondern allenfalls noch genüßlicher machen. Merck beachtet auch den ökonomischen Aspekt des Kunstgeschehens, ist allerdings forcierter als Hagedorn auf die Kunstentwicklung konzentriert. Ging es jenem aufklärerischen Humanisten immer implizit um die Wirkung auf die Persönlichkeit, so will Merck stärker die Möglichkeiten einer Gestaltungsgattung realisiert wissen gemäß seiner Prämisse, das Schöpferische sei in den Dingen zu suchen, und die 'sehende' Durchdringung der Werkgestaltung - nicht die fordernde menschliche Seele - müsse Drehpunkt des Kunstverhältnisses sein. Für Merck besteht der Auftrag vor allem darin, das Publikum ein unabhängiges kunstgemäßes Urteil zu lehren, was über den volkswirtschaftlichen Faktor auf Kunstförderung hinausläuft. Es müsse z.B. vermieden werden, daß reiche Kaufleute ihre Häuser mit allerlei Unsinn ausstatteten statt Kunstwerke aufzukaufen,

was erfordere, die Kritik auch auf weniger populäre Werke zu richten und sie als finanziell erschwingliche bekannt zu machen. Überdies werde die technische Kenntnis immer wichtiger, da kein Ort der Begegnung zwischen Künstlern und Betrachtern existiere und die Kunsthändler aus dem Unwissen Kapital schlügen.

> "Nun wäre freylich noch zu wünschen, daß sich ein Hagedorn oder Heineke, ein Füeßlin oder Geßner, oder irgendein anderer unbekannter Kenner der Kunst erbarmte und durch ein weitläufiges Werk den angehenden Sammler erweckte, zurecht wieß, und gelehrter machte ... vor den Betrügereyen der Händler ... warnte. (...) Es wäre sehr zu wünschen, daß ein Liebhaber, der die gehörigen Kenntnisse hätte, ein Verzeichniß ans Licht gäbe, worin dasjenige was in den Kunstwerken jedes berühmten Meisters das Seltene ist, angemerkt wäre... Auch das ganze Gewerbe der Händler erhält sich dadurch, daß diese Kenntnisse Geheimnisse bleiben." (In: LUDEWIG, S. 57 f.)

Die Kunst benötigt Rezipienten, die 'sehen' können. Da jede ernsthafte Beschäftigung mit Kunstwerken auf diese Wahrnehmung des jeweils zeitbedingten künstlerischen Umsetzungsaktes (der Natur) zielt, gibt es im Grunde keine Trennung von Kunstkritik und Kunstgeschichte, welche ohnehin besser von Künstlern geschrieben würde, da sie andernfalls keine Exaktheit erreichen könne. Mercks Objektivität liegt somit in einer geschichtlich begriffenen Künstlersicht. Man könnte seinen Standpunkt eine Kunstgeschichte des Sehens nennen, wenn er nicht an der Prämisse der Natur festhielte. Die Erkenntnis der Verfahrens-Vielfalt künstlerischer Gestaltung bleibt an die Erscheinungsweise der Natur, die , das Wahre und Schöne verkörpernd , dieses Element in die Kunst überführt, maßstäblich gebunden. Mercks Vorstellung von Kunstrezeption bedeutet dennoch eine beachtliche Formalisierung. Indem er sowohl die Antiken-Begeisterung wie die Erlebnisschwärmerei auf ihren 'psychologischen' Ort verweist, beschränkt er die Kunstwissenschaft auf Gestal-

tungsvergleich und Analyse; Kunstenthusiasmus sei zwar verständlich, habe aber mit Kunsterkenntnis nichts zu tun, welche Arbeit voraussetzt. Kunst-Wissenschaft soll herausfinden:

> "Was ist abstrakt, compendiarisch, eingehüllt, idealisch, größer oder kleiner als die Natur, an den Statuen, und an jeder insbesondre? Worinn unterscheidet sich Laokoon vom Torso, vom Gladiator? Diese Nuancen sind schwerer anzugeben, als der Unterschied zwischen dem Herkules des Glykon und dem Vatikanischen Apollo. Wie oft setzt sich der Gelehrte mit seiner unwissenden Schwärmerey dem Gelächter des glaubigen aber gelehrten Künstlers aus!" (T.M. 1779, I, S. 182)

Deshalb entwickelt Merck eine eigene nüchterne Methode der Bildbeschreibung, in der er, sozusagen als Pflicht gegenüber dem Publikum , das 'Vorhaben' des Künstlers benennt (Art Inhaltsangabe) und anschließend, als Analyse des eingangs Vorgestellten, die einzelnen Schritte zur Verwirklichung verfolgt - analog der Umsetzung, die der Künstler bei der Bearbeitung des Stoffs leistete.

Merck erreicht speziell für die Bildende Kunst einen Grad der Handlungsautonomie, der ihr 'Defizit' gegenüber der Literatur entscheidend verringert. Die Erschließung des künstlerischen Umsetzungsaktes für die Betrachtung tendiert zum Aufgehen des Inhalts in der Form, was radikalisiert erst im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert wieder zum Tragen kommt.

B. Romantische Modifikationen am Rezeptionsverständnis [1]

- Der Kunstbegriff

Wenn Merck die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Entstehungsprozeß des Kunstwerks lenkte, so tat er das um des einzelnen Produktes willen, um dessen spezifisch künstlerische Dimension zu erschließen. Rehabilitierte er mit seiner Betonung des Seh-Aktes zugleich das entsprechende Verfahren b i l d e n d e r Kunst, jene verschmähte Technik der Ausführung, so wird diese werkhafte Differenzierung in der Romantik irrelevant. Ihr Kunstbegriff beinhaltet ein ambivalentes Werkverständnis und damit eine erweiterte Form der Rezeption. Einerseits kehrt die Betrachtung zur höchsten Einfühlung und Steigerung in das Einzelne, das jeweilige Kunstprodukt zurück, wobei die kennerhafte Beachtung der besonderen Gestaltetheit in einem allumfassenden genialen Empfindungsvermögen verschwindet, was bereits auf die andere Seite verweist, auf die Überwindung des Einzelnen im Allgemeinen, des fragmentarischen Werks im Absoluten, das die Romantik als unendliche Progression auffaßt. Kunsttheoretische Überlegungen können sich nicht darauf beschränken, das Werk zu analysieren bzw. ästhetische Verfahrensweisen zu erörtern, sondern müssen deren Bezug zum Grund der Kunst aufdecken. [2] Und ebenso wie das einzelne Werk nicht als

---

1) Wenn die folgenden Ausführungen nicht wie im Voraufgehenden personifiziert werden, so liegt das daran, daß die romantischen Kunstwissenschaftler als 'Literaturpoeten' nicht auf Bildende Kunst einzuengen sind, auf der anderen Seite aber ihre Methodik das bisherige Wissenschaftsverständnis revolutioniert, was als Gesamtheit eine wichtige Etappe in der Kunstrezeption darstellt.

2) Das kommt auch in A.W. SCHLEGELs Kunstlehre zum Ausdruck, in der er zwischen der "philosophischen und einer bloß technischen Theorie einer Kunst" unterscheidet. "Die letzte bringt das Verfahren, wodurch man irgend etwas bewerkstelligt in ein System von Regeln. Den

Dokument für sich bestehen kann, ist die Rezeption kein bloßer Nachvollzug des individuellen Schaffensaktes, sondern seine Ergänzung: in der romantischen Betrachtung (kritischen Reflexion) kommt das Werk erst zu seinem relativen Ende.

Die Idee des unendlichen Fortschreitens in einem übergeordneten Prinzip führt zu einer geschichtlichen Auffassung, die imstande ist, die Definition der Kunst als Schönheit (Regel und Maß des Klassizismus) bzw. als Wohlgefallen des Geschmacks (psychologische Interpretation) zu überwinden, was überhaupt erst eine Kunstgeschichte im modernen Sinne ermöglicht.

> "Der ewig rege Kunstgeist bildet sich immer von neuem aus dem Stoffe jedes Zeitalters, aus jeder bestimmten Umgebung gleichsam einen Körper an, organisiert sich eine Gestalt. Je nachdem nun dieser Stoff widerstrebender oder tauglicher und bildsamer ist, wird auch die äußere Organisation der Kunst gröber oder zarter ausfallen..." So "... muß jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkt betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut Höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, in seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig sein kann." (A.W. SCHLEGEL, S. 20)

Da Schönheit als Absolutes, als "eine der ursprünglichen Handlungsweisen des menschlichen Geistes - nicht bloß eine notwendige Fiktion, sondern auch ein Faktum, nämlich ein

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 101:

> zu realisierenden Zweck setzt sie schon voraus. Die philosophische Theorie hingegen macht sich diesen selbst zum Gegenstande ihrer Betrachtung, sie leitet ihn erst als notwendig ab. Jene zeigt, wie etwas geleistet werden kann, diese was überhaupt geleistet werden soll." (A.W. SCHLEGEL, S. 11) Das Ausspielen der Idee bzw. des konzeptionellen gegen das technische Herstellungsmoment von Kunst bedeutet bei aller Belebung für die Künste schlechtin für das B i l d n e r i s c h e das alte Dilemma, durch die Bindung an das Materielle als minderwertig betrachtet zu werden.

ewig transzendentales" (Fr. SCHLEGEL, S.54) - keine bloße Bestimmung des Werkes ist, kann sie nicht sein praktischer Maßstab (der Anwendung) sein [1]. Das Schöne wird als eigener ästhetischer Erkenntnisbereich gesetzt [2] und zugleich dem e i n z e l n e n Werk als Gestaltungsmuster entzogen.

> "Gibt es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten. Nimmt man aber diese reinen Gesetze, ohne nähere Bestimmung und Richtschnur der Anwendung, zum Maßstab der Würdigung der modernen Poesie; so kann das Urteil nicht anders ausfallen, als daß die moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig widerspricht, durchaus

---

1) - allerdings z.T. noch Maßstab der Wertung! S.a. Fr. SCHLEGEL, der in seinem frühen Aufsatz "Über das Studium der griechischen Poesie" noch eine extreme Position vertritt: "... denn das Schöne soll sein, und jede Rede, deren Hauptzweck oder Nebenzweck das Schöne ist, ist ganz oder zum Teil Poesie." (Fr. SCHLEGEL, S. 84) Das Interessante habe nur eine provisorische Gültigkeit und die Kunst sei nur das Mittel der Schönheit! In seinen kritischen Fragmenten wird jedoch der Grund seiner Äußerungen ersichtlich: seine "revolutionäre Objektivitätswut" (vgl. Kapitel Kunstkritik). "Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie. Das Schlechteste daran scheint mir der gänzliche Mangel der unentbehrlichen Ironie; und das Beste die zuversichtliche Voraussetzung, daß die Poesie unendlich viel wert sei: als ob dies eine ausgemachte Sache wäre." (Ebd., S. 7)

2) - im Hinblick auf die Funktion einer Philosophie der Poesie (Kunst). Diese "... würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, daß es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei und getrennt sein solle, und daß es mit diesem gleiche Rechte habe ... würde zwischen Vereinigung und Trennung der Philosophie und der Poesie, der Praxis und der Poesie, der Poesie überhaupt und der Gattungen und Arten schweben und mit der völligen Vereinigung enden." (Fr. SCHLEGEL, S. 53)

> gar keinen Wert hat. Sie macht nicht einmal Ansprüche auf Objektivität, welches doch die erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werts ist, und ihr Ideal ist das Interessante, d.h. subjektive ästhetische Kraft. - Ein Urteil, dem das Gefühl laut widerspricht!" (Fr. SCHLEGEL, S. 85 f.)

Die Synthese der S c h ö n e n K u n s t , verkörpert in der Vollkommenheit klassischer Kunstwerke, kann nur als ein Maximum [1] der Verhältnismäßigkeit von freier Formgebung und geschichtlichem Grund gesehen werden, [2] als erreichte "vollkommene Harmonie der Kunstpoesie und Naturpoesie"; ansonsten müsse man von "der ewig unauflöslichen Trennung der Kunst und der rohen Schönheit" ausgehen (ebd., S. 52). Damit wird die Differenz klargelegt zwischen Kunst, definiert als unabhängig gesetzgebende Tätigkeit des Geistes, und Schönheit als e r w e i t e r t e r Gestaltungskategorie, nämlich als innerer (ursprünglicher) Anschauungskraft des Unendlichen. Das bedeutet eine grundlegende (z.T. vorweggenommene!) Kritik am Klassizismus, der Kunst in rein formaler Schönheit aufgehen läßt, obwohl die griechisch-klassische Antike selbst bzw. die ihr voraufgehende Zeit, die diese Formen b i l d e t e , den Grund der Gestaltung, eine existentielle Notwendigkeit (noch) mitmeinte (die Natur der "rohen Schönheit"). Die regelhafte Festschreibung in einem

---

1) - als "... das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird: das Urbild der Kunst und des Geschmacks." (Fr. SCHLEGEL, S. 141).

2) "Trifft nun die höchste Stufe der Bildung in der vollkommensten Gattung der trefflichsten Kunst mit dem günstigsten Augenblick im Strome des öffentlichen Geschmacks glücklich zusammen; verdient ein großer Künstler die Gunst des Schicksals, und weiß die unbestimmten Umrisse, welche die Notwendigkeit vorzeichnete, würdig auszufüllen: so wird das äußerste Ziel schöner Kunst erreicht, welches durch die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage erreichbar ist." (Fr. SCHLEGEL, S. 141)

statischen Schönheitsideal widerspricht dem Absolutheitsanspruch des Ästhetischen. Die (klassizistische) Objektivierung ist damit leer geworden. "Es wäre wohlfeil, wenn der Künstler durch den bloßen Begriff vom richtigen Geschmack und vollkommnen Stil das höchste Schöne in seinen Werken wirklich hervorzubringen vermöchte ... Leben kommt nur von Leben..." (ebd., S. 131). Die Romantik sieht den die Zeitlichkeit betreffenden Widerspruch einer Fixierung auf das bloße M a ß der Schönheit nur prozeßhaft auflösbar. Die Gesetzlichkeit des Schönen muß dem geschichtlichen Ablauf Rechnung tragen, was erfordert, die urbildhafte Dinglichkeit (das Ideal) in bezug zum "werdenden Sein" zu bringen, da die Idealität nicht als tatsächliche Beschaffenheit zu betrachten ist, sondern sich jeweils erst im Prozeß der erkennenden Anschauung bildet. Mit diesem Schöpfungsakt des Geistes ergibt sich eine neue Qualität, und zwar die wesenhafte Teilhabe am Prinzip der Erschaffung, am Göttlichen.

Die erst seit dem autonomen Werk denkbare Abspaltung einer Kunstsphäre - vorher gehörte die entsprechende Existenzweise dem Bereich des Kultus (Sakralen) an, der die Zeitlichkeit vorübergehend, und das ist entscheidend, außer Kraft setzte und so durch seine festgelegte Struktur (Ritual) gewissermaßen dinghaft jenseitiges ewiges Sein verkörperte, wobei Kunstwerke nur vom Ganzen her begriffen wurden - wird mit der Romantik reprozessionalisiert, was einerseits eine Potenzierung der Autonomie bedeutet, da sie sich auf eine isolierte 'ästhetische Existenz' des Menschen ausweiten läßt,[1] andererseits aber einer erneuten (religiösen) Einbindung der Kunst entspricht.[2] Die romantische Entding-

---

1) Vergleiche auch Fr. SCHLEGEL, der den Sachverhalt umgekehrt ausdrückt: "Sinn für Poesie oder Philosophie hat der, für den sie ein Individuum ist." (S. 73)

2) Ob die auf eine ästhetische Existenz ausgedehnte Unab-

lichung des Werkcharakters ist in direktem Zusammenhang zu sehen mit einer schmerzhaft erfahrenen 'Abwesenheit der Götter', in einem Natur- bzw. Lebensverständnis, das erstmals Spuren von Entfremdung trägt. Während der Klassizismus der Kunst Vorrangstellung einräumte gegenüber einer (aufgrund der Zufälligkeit ihrer Erscheinungsweise) ungesetzlichen Natur, tut dies die Romantik aus Gründen der Verallgemeinerung der Natur auf den gesamten irdischen Lebensbereich, dessen banale bürgerlich-nützliche Verhältnisse (die Rationalität der Ökonomie) nach der Erhebung zu einem "Reineren und Höhrem" streben lassen. Die 'Berichtigung der Natur' durch das vollkommene, eigengesetzliche Werk, das vorbildhaft auch die Lebensgestaltung tangierte, erweitert sich zu erlösungssuchender, religiös motivierter 'Lebenskorrektur' durch eine ästhetische Seinsweise. [1] Die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks wird von den Romantikern zum absoluten Gesetz gemacht. Verwirklicht sich für den Klassizismus die Wahrheit des Kunstwerks in dessen Vollendung in sich selbst,

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 105:

hängigkeit von der empirischen Realität einzig durch eine religiöse Fundierung verantwortbar erscheint, ist sehr fraglich für die Frühromantik; immerhin bestand die Alternative eines (immoralischen) Ästhetizismus bereits als Gefahr (s.a. WACKENRODER).
Vgl. auch eine Anmerkung BENJAMINs in seiner "Kunstkritik": "Mit Beziehung auf die formalen, methodischen Momente durfte daher Haym von der Schlegelschen Religionsphilosophie um 1800 sagen: Diese 'bestand, bei Lichte besehen, lediglich darin, daß er seine auf dem Gebiete der Aesthetik ausgebildeten Lieblingskategorien von der Poesie auf die Religion übertrug.' Die ganze Tendenz dieser Religionsphilosophie ist jedoch damit nicht hinreichend charakterisiert." (S. 68)

1) Transzendenz wird als Auftrag an den poetischen Menschen gestellt. Nur der Künstler vermöge die Einsamkeit des Individuums durch eine "neue Mythologie" aus seinem ureigensten Innern heraus zu überbrücken; er wird zur Verkörperung des wahren Menschen als Schöpfer.

was "der Autonomie der harmonisch ausgebildeten Subjektivität entspricht" (JANZ), so sieht Novalis die Wahrheit in der Spiegelung des anderen Prinzips, der "Spiel-Beziehungen der Dinge" (ebd.), die ebenfalls als Welt für sich auf das Unendliche verweist.

> "Während aber Goethe auf dem Abstand der Kunst von der Wirklichkeit besteht, um ihr die Darstellung einer 'besseren Natur' zu ermöglichen, ist Novalis an der mittelbaren Darstellung eines anderen Gegenstandes, des Unendlichen, interessiert." (JANZ, S. 45)

Die Romantiker suchen keinen Bezug zur gegenwärtigen Welt, keine Harmonisierung durch Kunst, sie ersehnen eine Offenbarung des Universums. [1] Ein solcher Akt, unsagbar und darstellungsmäßig nicht zu vermitteln, soll dennoch und einzig durch Kunst möglich werden. Das erfordert eine Neudefinierung. Als Medium des Ansprechens höherer Sinne, durch das hindurch jene Erfahrung zustande kommt, ist Kunst keine Menge in sich ruhender idealischer Ganzheiten mehr, sondern sachlich unbestimmte f o r m a l e F u n k t i o n . Gleichermaßen begrenzt bezüglich der Bedeutung des einzelnen Werkes wie entgrenzt hinsichtlich ihrer Erlöserrolle, steht Kunst für das dinglich höchstmöglich Gültige, da sie ihrer Gesetzlichkeit nach das Ganze i s t , aber auch für eine zufällige und vergängliche, nur momenthafte Gültigkeit im Versöhnungsprozeß mit dem Absoluten, da sie nur in beschränkter Form versinnlichen kann.

Mit dieser Entfunktionalisierung des Einzelwerks bei gleichzeitiger Verabsolutierung der unendlichen Gesamtfunktion muß sich der Umgang mit Kunst zwangsläufig verändern. Erst indem ein vergängliches Werk von zufälliger Gestalt von einem schöpferischen Geist erkannt wird, erhält

---

1) Der klassische Formtrieb (SCHILLER) wird entdinglicht und verschmilzt mit einem religiösen Element jenseits von sinnlich-vorbildhafter Anschauung, was überhaupt nur als Ästhetisches faßbar werden kann.

es seine Funktion in der ewigen Progression. Das Werk bedarf folglich einer bestimmten Art der Rezeption, ohne die es sich nicht vollenden kann. Diese adäquate Rezeption gründet auf dem poetischen Gefühl und vollzieht sich in der romantischen Kunstkritik. Sie erfordert eine bestimmte Disposition des Betrachters. Befähigten die Naturanlagen als 'rohe Neigungen' schon längst nicht mehr zu wahrer Kunstanschauung, wurde in der Betrachtung, wie sie der Klassizismus definierte, das Ideal in anschaulichem Sinne (inhaltlich) erfaßt, so führt die romantische Schau in eine andere Welt, die dem Verstand nicht zugänglich ist und dennoch verständlich nach der Art eines Traumes. Bei der Betrachtung des Kunstwerks verwandeln sich die Dinge wie von magischer Hand, wodurch sie uns zugleich näher rücken als auch geheimnisvoll vorkommen. Kunst scheint damit zunächst die Objektivität zu verlieren,die ihr der Klassizismus verliehen hatte [1]; es zeigt sich vielmehr eine Kontinuität von Sturm und Drang und Romantik, allerdings mit dem wichtigen Unterschied, daß die Romantik nicht mehr allein das Kunstgefühl verherrlicht, sondern sich bereits Rechenschaft ablegt und die Empfindung in einen deutenden Zusammenhang bringt. Diese Aktivität der Reflexion ist denn auch entscheidend, da sie die Subjektivität des Stofflichen als Empfindungsgrundlage einschränkt durch eine formgebende Verstandestätigkeit, welche die künstlerische Gestaltung überhaupt erst ermöglicht. So ist Kunst per se reflexiv und d a m i t objektiviert. Zugleich wird Herstellung und Betrachtung in einen zusammenhängenden Akt 'produktiver Rezeption' gefaßt, der seine schöpferische Dynamik aus der affizierenden Rezeption gewinnt. Denn ein arretierter Gestaltungsakt, der sich

---

1) - nicht zuletzt als Abwehr von Aneignungspraxis, deren subjektiver Faktor jedoch 'nur' werktheoretisch überwunden wurde (nicht im dialektischen Prozeß aufgehoben); s.a. Kap. Kunstkritik.

als W e r k genügte, ohne Assoziationen zur Weiterführung der K u n s t zu erwecken, wäre, für sich genommen, bewußtlos. So geht Kunstbetrachtung einerseits im konzeptuellen künstlerischen Prozeß auf, andererseits ohne diesen unter; entweder die Betrachtung erhebt sich zur Kunstkritik, oder sie endet in (lebens)verzehrender Kontemplation, jenem typisch romantischen Paradoxon, das gefährlich Resignation mit Esoterik verbindet (s. Wackenroder). Publikumsbezogene Vereinnahmung der Kunstwerke bleibt ausgeschlossen.

- W.H. Wackenroder

Vor der Blickwendung auf die kunstrezeptiv bedeutsame Methodik romantischer Kunstwissenschaft (Kunstkritik) muß die Position W.H. Wackenroders (1773 - 1798) geklärt werden, der das Kunstgefühl als konstituierendes Moment der Betrachtung ansieht und dennoch keinen Publikumsstandpunkt einnimmt. Unverständige Menschen

> "betrachten i h r Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst, und sprechen, wie vom Richterstuhle, über alles das entscheidende Urteil ab, ohne zu bedenken, daß sie niemand zu Richtern gesetzt hat, und daß diejenigen, die von ihnen verurteilt sind, sich ebensowohl dazu aufwerfen könnten.
>
> Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? -
>
> Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? - " (Herzensergießungen, S. 44)

Indem Wackenroder die Empfindungen vor dem Werk nicht mit dem Aneignungsprinzip verbindet, gelangt er zu einer 'Übergeschichtlichkeit', die durch kein konkretes Vorverständnis von Kunst begrenzt ist. Erstmals ist die ganze Breite der Geschichte kunstrezeptiv eröffnet, (vor)urteilslos,

einzig legitimiert durch das jeweilige Kunstgefühl.

> "S c h ö n h e i t : ein wunderseltsames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst! In jedem spielt eine andere Farbe, und für ein jedes sind andere Nerven in dem Gebäude des Menschen geschaffen.
>
> Aber ihr spinnt aus diesem Worte, durch Künste des Verstandes ein strenges S y s t e m , und wollt alle Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen, - und fühlet selber nicht." (Ebd., S. 45 f.)

Im Unterschied zur normativen Kunsterfassung versteckt sich im erhebenden Kunstgefühl keine immanente Urteilsfällung, es gewinnt vielmehr seine Gültigkeit durch die subjektiv erlebte Intensität. "Jegliches Wesen strebt nach dem Schönsten: aber es kann nicht aus sich herausgehen, und sieht das Schönste nur in sich." (Ebd., S. 46) Das Ästhetische definiert sich in letzter Bestimmung als Z u s t ä n d l i c h k e i t d e s S e l b s t. Daß sich Wackenroder mit diesem Verharren in der absoluten Empfindung Kunst dennoch nicht einverleibt, liegt weniger an seiner Gefühlsstruktur als an seiner Intentionalität. Er geht ebenso von einer Mangelsituation bzw. Bedürftigkeit des (edlen) Menschen aus wie etwa Heinse, doch sieht er Kunst nicht als Lebensersatz, nicht als Surrogat für eine ungenügende Beziehung zur Welt, sondern als Medium zur Transzendenz. Er löst die Werke nicht in Leben auf, sondern umgekehrt das Leben in Kunst, welcher er sich, sie weder vereinnahmend noch verbrauchend, ausliefern will. "Es ist doch eine köstliche Gabe, die der Himmel uns verliehen hat, zu lieben und zu verehren." (Ebd., S. 67) Im Erleiden dieser unnützlich entrückenden Zuständlichkeit überwindet er das fordernde Beherrschen-Wollen (Aneignungsprinzip), obwohl er die Kunstwerke gleichfalls vom Throne reißt (entdinglicht). Da die Empfindungen ihren letzten Grund nicht in der Kunst haben, diese vielmehr nur Transmitter sein kann, ist die Erscheinungsweise der Werke ver-

gleichsweise irrelevant, gemessen an ihrer Korrespondenz mit dem dahinter stehenden Göttlichen. Das impliziert eine grundsätzliche Offenheit bezüglich der Kunstgestalt, denn der ästhetische Genuß ist ganz auf Innerlichkeit angewiesen, sein Ausmaß hängt ab von der eigenen Liebesfähigkeit. [1] "So lasset uns denn ... mit heitern Blikken über alle Zeiten und Völker umherschweifen, und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche herauszufühlen." (Ebd., S. 46) Wackenroder will an der jeweiligen Empfindungsvariante der allgemeinen künstlerischen Empfänglichkeit der Menschheit teilhaben, d.h. aber an den 'Ausprägungen' Gottes. Es

> "... ist das K u n s t g e f ü h l nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber, durch das mannigfachgeschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedene Farben bricht." (Ebd., S. 45)

> "Er (Gott) erblickt in jeglichem Werke der Kunst unter allen Zonen der Erde die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge." (Ebd., S. 44)

Wackenroders Eröffnung der 'Weltkunst' ist an eine hingebungsvolle Rezeption geknüpft, bei der es um die Überwindung der raschen Einverleibung der Dinge geht, welcher Kunstwerke nicht anheimfallen dürfen. Denn

> "... Lehrsätze und Begebenheiten sind nur so lange ein Gegenstand unsrer Beschäftigung, als das Auge des Geistes daran arbeitet, sie zu fassen und zu erkennen; sobald sie unser eigen sind, ist die Tätigkeit

---

1) Es bedarf wie gesagt keiner äußeren Norm (des Naturalismus) mehr, keiner Vortäuschung von Wirklichkeit, von deren konkreter Erscheinungsweise HEINSE letztlich abhängig war.

> unsers Geistes zu Ende, und wir weiden uns dann nur, sooft es uns behagt, an einem trägen und unfruchtbaren Überblick unsrer Schätze. - Nicht also bei den Werken herrlicher Künstler. Sie sind nicht darum da, daß das Auge sie sehe, sondern darum, daß man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe und in ihnen lebe und atme. Ein köstliches Gemälde ist nicht ein Paragraph eines Lehrbuchs, den ich, wenn ich mit kurzer Mühe die Bedeutung der Worte herausgenommen habe, als eine unnütze Hülse liegen lasse: vielmehr währt bei vortrefflichen Kunstwerken der Genuß immer, ohne Aufhören, fort." (Ebd., S. 65 f.)

In einer kontemplativen Betrachtung verbraucht man die Werke nicht, sondern läßt sich von i h n e n einnehmen, faszinieren. In der Abhandlung "Wie und auf welche Weise man die Werke der grossen Künstler der Erde e i g e n t l i c h b e t r a c h t e n und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse" wendet sich Wackenroder gegen die Verdinglichung des Sakralen, gegen dessen Abordnung unter die Herrschaft des Menschen.

> "Bildersäle werden betrachtet als Jahrmärkte, wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet; und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut, und in herzerhebender Einsamkeit, die großen Künstler, als die Höchsten unter den Irdischen, bewundern, und mit der langen, unverwandten Betrachtung ihrer Werke, in dem Sonnenglanze der entzückendsten Gedanken und Empfindungen sich erwärmen möchte. (...)
>
> Kunstwerke passen in ihrer Art so wenig als der Gedanke an Gott in den gemeinen Fortfluß des Lebens; sie gehen über das Ordentliche und Gewöhnliche hinaus, und wir müssen uns mit vollem Herzen zu ihnen erheben, um sie in unsern, von den Nebeln der Atmosphäre allzuoft getrübten Augen zu dem zu machen, was sie, ihrem hohen Wesen nach, sind." (Ebd., S. 64 f.)

Die heiligen Gefühle müssen aus ihrer Verwicklung mit dem täglichen Leben gelöst, gesteigert und als glücklicher Zustand selbstzweckhaft ausgekostet werden.

> "Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren.

> Zu dieser Aufbewahrung der Gefühle sind nun verschiedene schöne Erfindungen gemacht worden, und so sind alle schönen Künste entstanden." (Phantasien, S. 158)

Deutlicher kann nicht ausgesprochen werden, um was es Wackenroder geht. Er sucht die transzendente Zuständlichkeit und entdeckt ihren Träger, die Kunst; er findet die Kunstreligion! [1)]

Die Sehnsucht nach dem Glück der Entrückung aus einer geschäftigen Welt wird zunächst noch unproblematisch positiv gesehen.

> "Wessen feinere Nerven einmal beweglich, und für den geheimen Reiz, der in der Kunst verborgen liegt, empfänglich sind, dessen Seele wird oft da, wo ein anderer gleichgültig vorübergeht, innig gerührt; er wird des Glückes teilhaftig, in seinem Leben häufigere Anlässe zu einer heilsamen Bewegung und Aufregung seines Inneren zu finden." (Herzensergießungen, S. 66)

Doch bald bricht der Zwiespalt auf, der im Prinzip liegt, wenn Kunstgenuß einzig Transzendenz meint. In der Figur des Berlinger thematisiert Wackenroder die Zerrissenheit des ästhetischen Menschen, der in solcher Weise seine Leiblichkeit negieren will.

> "Diese bittere Mißhelligkeit zwischen seinem angebornen ätherischen Enthusiasmus und dem irdischen

---

1) Das spricht auch aus seiner Sehnsucht nach einer die Sinne stimulierenden religiösen Praxis. "Ich weiß es wohl, daß man der Kunst und auch der Religion es bitter verarget, wenn sie in reicher, königlicher Pracht sich vor der Welt erheben. Es mögen dies sehr festgegründete Gedanken der menschlichen Vernunft sein, aber doch sind es nicht die Gedanken der schaffenden Vorsicht. Nach einem durch menschliche Vernunft berechneten Gleichmaße und einer strengen, geistigen Ordnung der Dinge, wollen die Weisen unsere Erde neu erschaffen." (Phantasien, S. 134 f.) WACKENRODER aber weiß um die notwendige Präsenz des Visionären; das Göttliche könne nur so vermittelt werden! "Drum schweige menschlicher Witz, und laßt euch bezaubern, ihr frommen Sinnen, von der erhaben-übermütigen Pracht." (Ebd., S. 135)

> Anteil an dem Leben eines jeden Menschen, der jeden täglich aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabziehet, quälte ihn sein ganzes Leben hindurch" (ebd.,S.91)
> "... und (sollte) endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinanderreißen!" (Ebd., S. 103)

Die dualistische Definition des Menschen, die die Körperlichkeit als Widersacher der geistigen Potenzen sieht, kommt auch in der Auffassung vom künstlerischen Schaffensprozeß zum Ausdruck. Berlinger, der seine Kunstliebe schließlich produktiv werden läßt, bedauert die Mühsal dieses Prozesses, der vom eigentlich Künstlerischen der freien Affixa des Geistes (auch: Assoziationen) ablenke.

> "Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetz gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!" (Ebd., S. 98)

Noch deutlicher offenbart sich diese Haltung, wenn die 'Materialität' des Schaffensaktes selbst als Entgegensetzung zum Kunstgenuß gesehen wird.

> "Soll ich sagen, daß er (Berlinger) vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu g e n i e ß e n als a u s z u ü b e n ? - Sind diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht stört? Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will? - Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes, und - wie mir jetzt erscheint - etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie?" (Ebd., S. 103 f.)

Mit dieser Erkenntnis enden Wackenroders "Herzensergießungen", während die Thematik in den "Phantasien" idealisierend rückwärts gewendet wieder aufgegriffen wird. In "glücklicheren früheren Zeiten" gab es noch jenen unentfremdeten Künstler, der seine Tätigkeit in Einklang mit

seinem Leben sah. [1] Heutzutage aber, da dieser Zustand nicht mehr gegeben sei, beschritten die Künstler gefährliche Wege der Isolation und Menschenverachtung. [2] Doch bleibt Wackenroder nicht bei dieser Einsicht, da sie ein emotionales Fazit seiner Betrachtungen der Vergangenheit darstellt und nicht den Widerspruch der eigenen Zeit lösen kann. Hier gilt immer noch, daß der Künstler, als Vereinzelter, sehnsüchtig vom Leben erlöst werden möchte. [3]

---

1) "Denn ihnen (den altdeutschen Künstlern) mußte ja ihre Kunst, - denn auch diese trieben sie nicht vornehm als Liebhaberei und um der Langeweile willen, (wie jetzt zu geschehen pflegt,) sondern mit emsigem Fleiße, wie ein Handwerk, - sie mußte ihnen, ohne daß sie es selber wußten, ein geheimnisvolles Sinnbild ihres Lebens sein. Ja, beides, ihre Kunst und ihr Leben, war bei ihnen in ein Werk eines Gusses zusammengeschmolzen, und in dieser innigen, stärkenden Vereinigung ging ihr Dasein einen desto festeren und sicherern Gang durch die flüchtige umgebende Welt hindurch. (...) ... Und niemals sonderte man sich ... von allen übrigen Menschen ab, vielmehr betrachtete man sich immer nur als Mitglied und Mitbruder des großen Menschengeschlechts ..." (Phantasien, S. 109 ff.)

2) "Wehe den törichten neuen Weisen, welche, aus innerer Armut und Krankheit des Geistes, die Menschenwelt als einen nichtswürdigen Insektenhaufen ansehen, und durch die Betrachtung der Kürze und Vergänglichkeit der tausend wimmelnden Leben auf dieser Erde zu einem trägen, mürrischen Trübsinn oder zu frecher Verzweiflung sich verleiten lassen, worin sie das höchste Ziel zu erschwingen glauben, wenn sie ihr Leben als eine leere Hülse mutwillig zu zerdrücken und zerquetschen streben. Wer so das Leben verachtet, der verachtet alle Tugend und Vollkommenheit, wovon der Mensch Begriff hat, und deren Schaubühne und Übungsplatz allein das Leben ist." (Phantasien, S. 109)

3) "Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden; - bei einem Kunstwerk zu empfinden wäre grade ebenso fremd und lächerlich, als in einer Gesellschaft auf einmal in Versen und Reimen zu reden, wenn man sich sonst im ganzen Leben mit vernünftiger und gemein-verständlicher Prosa behilft." (Herzensergießungen, S. 99)

Die Prosaik des ökonomischen Zeitalters läßt dem künstlerischen Menschen keine andere Wahl als sich aus dem Unverständnis seiner Mitwelt, die Widersprüche verinnerlichend, zurückzuziehen: "... ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eigenen Herzenserhebung und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein." (Ebd., S. 101) Überdies erschwere die Sprachlosigkeit im Kunstgefühl, die allein gestisch zum Ausdruck kommen könne, nicht aber in klugen Worten, eine (nicht-esoterische) Kommunikation.

Von daher ergibt sich schließlich der Schritt in die Gefahrenzone des Ästhetizismus. "Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebende Welt." (Phantasien, S. 176) [1] Indem Wackenroder, dieser Zuständlichkeit verhaftet, nicht zu werkhafter Objektivierung vordringen kann, radikalisiert er Kunstrezeption in tragischer Weise. Er bindet sie an verzehrende Sehnsucht nach erlösendem Kunstgenuß - "das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, und sauge täglich nur innerlich an schönen Harmonien, und strebe den letzten Lekkerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten" (ebd., S. 177) - und erkennt, "... daß meinem Auge ganz

---

1) In der philologischen Forschung bestehen zwar Zweifel an der Verfasserschaft des Berlinger-Briefes, er wird z.T. Tieck zugeschrieben; dennoch möchte ich mich der Auffassung anschießen, daß die Problematik bereits im letzten Kapitel der "Herzensergießungen" angesprochen wird und sich daraus eine schlüssige Weiterentwicklung ergibt (s.a. WUTHENOW, S. 15), sozusagen als Fazit seiner Kunstauffassung. Überdies geht es im Zusammenhang dieser Untersuchung darum, die aus der romantischen Kunstanschauung resultierenden alternativen Rezeptionsformen herauszustellen - wie auch immer personifiziert -, deren eine rein pathische Form notwendigerweise im Ästhetizismus e n d e t , was auch von SCHLEGEL betont wird, der die Notwendigkeit der Überwindung des Gefühls in der kritischen Reflexion fordert.

der Maßstab fehlt, für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüt". (Ebd., S. 176) Die totale Einfühlung in die Kunst, aus deren rauschhafter Benommenheit heraus die Rückkehr in die Organisation des Lebens nicht zu verkraften ist, verweist auf einen ästhetizistischen Lebensverlust, der bei Wackenroder möglicherweise einzig über die 'Sublimation' in Kunstreligion aufgefangen ist (s. S. 105, Anm. 2)). Denn in der Kunst als Andacht wird jenes Kunstgefühl verallgemeinert, gehen die individuellen Empfindungen im Göttlichen auf, was als objektivierte Liebesfähigkeit Teilhabe am Höchsten und menschliche Vollendung bedeutet. [1)]

Die permanente Begeisterung und Hingabe, zu der es Wackenroder in "lüsterner Sehnsucht" treibt, läßt sich als Zusammenstückung fordernder Subjektivität und autonomer Bestimmung der Kunst entschlüsseln. Entsprach der klassizistischen Autonomie eine distanzierte Betrachtungshaltung, so will Wackenroder eine durch existentielle Notwendigkeit bestimmte Kunst nicht aufgeben, behält aber eine lebensentrückende Kontemplation bei. Seine Synthese der Kunstreligion entdinglicht die ästhetischen Gestaltungsprinzien durch die Forderung nach Offenbarung ihres göttlichen Grundes. Damit gibt Wackenroder dem Kunstgenuß seine religiöse Dimension (wieder!), verhindert jedoch, da er den Schau-Charakter künstlerisch offenbarter Göttlichkeit verkennt, eine Rückkehr in die Zeitlichkeit des Lebens und bezahlt mit der Qual ungestillter Sehnsucht.

---

1) Vgl. dazu MORITZ, der das Göttliche im Schönen sieht, während hier das Schöne im Göttlichen liegt!

- Die Kunstkritik

Besteht Wackenroders Bedeutung für die Kunstgeschichte in seinem Streben nach der unvoreingenommenen Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs, so nimmt er damit eine extreme Stellung ein, die eher vorausweisend auf den Historismus des 19. Jahrhunderts ist als auf der Höhe der Romantik. Denn die Entnormung als Fazit romantischen Denkens strebt weiterführend nach methodischer Relativierung, genauer, nach Objektivierung der grenzenlosen Offenheit in Kunstkritik.

> "Es ist schön und notwendig, sich dem Eindruck ... ganz hinzugeben, ... und etwa nur im einzelnen das Gefühl durch Reflexion zu bestätigen und zum Gedanken zu erheben ... Aber nicht minder notwendig ist es, von allem Einzelnen abstrahieren zu können, das Allgemeine schwebend zu fassen... Wir müssen uns ... über unsere eigene Liebe erheben und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können (Hervorh. d. Verf.): sonst fehlt uns ... der Sinn für das Weltall." (Fr. SCHLEGEL, S. 264)

Dieser Vorgang erfolgt ohne Bruch mit der unmittelbaren Einfühlung, er vollzieht vielmehr erst ihre Bewußtwerdung, erreicht ihre Steigerung durch Objektivierung. [1] Zugleich Beobachtung und Gedanke spiegelt die kritische Reflexion das jeweilige Werk und verallgemeinert es zugleich ins Kunstganze. Sie will die innersten Anlagen des Werkes aufspüren und seine verborgenen Absichten zur Entfaltung bringen, um es in dieser Weise absolut zu machen. Das Werk bleibt somit relevant als Erregungspotential der einfühlenden Selbsttätigkeit. Die

---

1) "Es soll und darf nichts an unserem Gefühle selbst mit Willkür verändert werden, sondern wir müssen nur frei darüber reflektieren, unsere Empfänglichkeit selbst zum Gegenstande unserer Selbständigkeit zu machen." (A.W. SCHLEGEL, S. 26)

> "... Kritik ist ... gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewußtsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird. (...)
>
> Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion ü b e r ein Gebilde ... sondern in der Entfaltung ... des Geistes i n einem Gebilde" (BENJAMIN, S. 60),

was in o b j e k t i v e r Weise über das Werk hinausgeht. Die "... Kritik ist also das Medium, in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie übergeführt wird...". (Ebd., S. 62) Erst durch diesen Akt wird das Kunstwerk vollendet, und obwohl es gegenüber dem Absoluten der Kunst immer unvollständig bleiben muß, könne nur dieses Unvollständige begriffen werden und uns weiterführen, denn "das Vollständige wird nur genossen" (Fr. SCHLEGEL). Um dem Einschluß in reinen Genuß zu entgehen, braucht der Betrachter geradezu das fragmentarische Einzelwerk, überwindet es jedoch, indem er es zum Anlaß der Objektivierung der eigenen Anschauung nimmt, um kritisch, d.h. bewußtseinssteigernd am Unendlichen teilzunehmen. Hier vollzieht sich der Umschlag der Rezeption in Produktion.

> "Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niederen Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl ... scheidet beim Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs, und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern, und so wird ... die Masse endlich ... Glied des wirksamen Geistes." (Fr. SCHLEGEL, zit. n. BENJAMIN, S. 62)

Wahre Kunstanschauung transzendiert sich selbst, da sie aus dem poetischen Gefühl heraus Reflexion gebiert und damit am Schöpfungsprozeß teilnimmt; [1] sie ist bereits Kunst-

---

1) Dabei wird die Rolle der tatsächlichen Ausführung, die LESSING immerhin noch als Kompetenzfrage bewegte, in der Definition des Kreativen selbst überwunden. "Braucht

kritik. Von diesem Verständnis her werden im Umgang mit Kunstwerken keine Kriterien der Beurteilung erstellt, keine Orientierungshilfen gegeben, sondern assoziative Ansätze aufgespürt und "frei entwickelt", d.h., man geht "... über die Grenzen des sichtbaren Werkes mit Vermutungen und Behauptungen hinaus, ... weil jedes vortreffliche Werk, von welcher Art es auch sei, mehr weiß als es sagt, und mehr will, als es weiß." (Fr. SCHLEGEL, S. 272)

Indem sich aber die kunstkritische Betrachtung als objektive Methode versteht, in der die subjektive Kunsterfahrung dialektisch aufgehoben ist, ergeben sich hieraus Konsequenzen für das Wissenschaftsverständnis der Kunstgeschichte. [1)]

Die Romantik will das Kunstverhalten des Menschen in einer großen Synthese faßbar machen, die einzelnen Handlungen des Praktischen, Geschichtlichen, Theoretischen in eine philosophische Gesamtdeutung einbauen, ohne sie aufzuheben:

Forts. d. Anm. 1) v. S. 119:

der Kenner immer auch ausübender Künstler zu sein? Nein, denn die Anlage hierzu besteht in der Fähigkeit, sich selbst den ersten Anstoß zu geben, in der ursprünglichen Selbsttätigkeit und Regsamkeit des Geistes." (A.W. SCHLEGEL, S. 30)
Vgl. auch Fr. SCHLEGEL: "Das Wesen des poetischen Gefühls liegt vielleicht darin, daß man sich ganz aus sich selbst affizieren, über Nichts in Affekt geraten und ohne Veranlassung phantasieren kann." (S. 79)

1) Obwohl sich die Romantik nicht auf die Geschichte B i l d e n d e r Kunst bezieht, ist diese doch als M e t h o d i k in der gattungsübergreifenden Kunstgeschichte (trotz Hierarchie) erfaßt - wenn auch einzig die Poesie zu neuer Inhaltlichkeit vordringt. Das folgerichtige Verfahren (Methode) des formalen Begreifens oder, wie Fr. SCHLEGEL in den Athenäums-Fragmenten formuliert, "die Mathematik ist gleichsam eine sinnliche Logik, sie verhält sich zur Philosophie, wie die materiellen Künste, Musik oder Plastik zur Poesie." (Fr. SCHLEGEL, S. 65)

> "... die Philosophie ... soll ... die gegebnen Kunsterfahrungen und vorhandnen Kunstbegriffe zur Wissenschaft machen, die Kunstansicht erheben, mit Hülfe einer gründlich gelehrten Kunstgeschichte erweitern, und diejenige logische Stimmung auch über diese Gegenstände erzeugen, welche absolute Liberalität mit absolutem Rigorismus vereinigt." (Ebd., S. 24) Denn "es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden." (Ebd., S. 30)

Deutlich offenbart sich die Intention einer Dialektik von Kunst-Erfahrung - die als solche letztlich im Leben aufgeht - und Kunst-Wissenschaft, die, isoliert, nur das Ordnungsprinzip darstellt. So bleibt die Basis jeglicher Kunstbeschäftigung die subjektive Empfänglichkeit - "was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerk für u n s (Hervorh. d. Verf.) nicht vorhanden" (A.W. SCHLEGEL, S. 31) [1] - die als Anlage ergänzend entfaltet werden muß durch (geschichtliche) Bildung, welche als eine vollkommene Durchdringung von Theorie (Systematik) und Philologie (Chronologie) aufgefaßt wird. [2] Das bedeutet eine Kritik am "gewöhnlichen" Geschichtsbegriff, der sich als informative Registratur "chronologistisch" verstehe. Überblickende Geschichtsforschung hingegen dürfe sich nicht als bloße Vollständigkeitswut äußern, die in einem Ort-Zeit-Koordinatensystem beliebig aufzeichnet, ohne Einsicht in die Zusammenhänge und die Notwendigkeit allen Geschehens zu haben; denn "der Gegenstand der Historie ist das Wirklichwerden alles dessen, was praktisch

---

1) Vgl. auch Fr. SCHLEGEL: "Die Philosophie über einen Gegenstand kann nur der brauchen, der den Gegenstand kennt oder hat ... Erfahrungen und Sinne kann die Philosophie nicht inokulieren oder anzaubern... Wer es schon gewußt hat, der erfährt freilich nichts Neues von ihr - doch wird es ihm erst durch sie ein Wissen und dadurch neu von Gestalt." (S. 53)

2) Man könnte "... sagen, die Geschichte sei eine werdende Philosophie und die Philosophie eine vollendete Geschichte." (Fr. SCHLEGEL, S. 61)

notwendig ist" (Fr. SCHLEGEL, S. 34), er folgt bestimmten Gesetzen. Die Notwendigkeit, die allein das Wirkliche kennzeichnet, aber nie unmittelbar oder vollständig eingesehen werden kann, und die menschliche Möglichkeit geistiger Realisierung,die sich erst durch die Sinn- und Bedeutungsgebung (an den Erscheinungen) vollzieht, werden synthetisiert zu einer N o t w e n d i g k e i t d e s M ö g l i c h e n . Es existiert der übergeordnete Gesichtspunkt einer teleologischen (zwangsläufigen) Entwicklung.

> "Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache." (Ebd., S. 48)

Von der großen Idee her sind die kunstgeschichtlichen 'Massen' zu ordnen und zusammenzufassen, ist auszuscheiden, was zufällig und nachgeahmt ist. Überblick ist nur selektierend herzustellen [1], "... indem ... nicht das fehlerfreie, meistens nur das, was keine Kraft hat zum Ausschweifen, für vortrefflich, für gebildet und ewiger Nachahmung würdig" gehalten wird, "sondern was in seiner Gattung als das Erste, Höchste oder Letzte am kräftigsten angelegt oder am kunstreichsten vollendet..." (Ebd., S. 251) ist, das Charakteristische also, das auf den Fortgang der Idee verweist. "Denn jeder einzelnen Kunsterscheinung läßt sich nur durch Beziehung auf die Idee der Kunst ihre wahre Stelle anweisen, welche zu entfalten das Geschäft der Theorie ist." (A.W. SCHLEGEL, S. 18) Dennoch wird der Philologie ihre Berechtigung zugestanden; als empirischer Teil der

---

1) - wenngleich Fr. SCHLEGEL bei seiner Betrachtung der "antiken Kunstkritik" einräumen muß: "es mag sein, daß durch die Auswahl der klassischen Werke manches, was uns merkwürdig sein würde, nicht auf uns gekommen ist, weil es außer diesem Zyklus lag. Das Prinzip aber, nach welchem sie dabei verfuhren, ist durchaus das richtige." (S. 251)

Gesamtwissenschaft des Humanen ist sie eine unerläßliche Bedingung der Unvoreingenommenheit in der Betrachtung: "Lesen" bzw. Anschauen [1] "heißt den philologischen Trieb befriedigen, sich selbst literarisch affizieren. Aus reiner Philosophie oder Poesie ohne Philologie kann man wohl nicht lesen." (Fr. SCHLEGEL, S. 70) So bindet das 'Kennertum' die Theorie an die Faktizität zurück, an die Erscheinung bzw. Anschauung des einzelnen Werkes.

> "Man möchte etwa denken, wenn der Theorie einmal das allgemeine Faktum der vorhandenen Kunst gegeben wäre, so könnte sie nachher der Geschichte den Abschied geben und unbekümmert um sie fortfahren zu demonstrieren, was in der Kunst geleistet werden soll. Allein dies darf sie nicht aus dem doppelten Grunde: weil ihre Gegenstände nicht von der Art sind, daß sie nach dem bloßen Begriff erkannt werden könnten, sie muß also immerfort auf die Gegenstände selbst hinweisen; und weil die Aufgaben der schönen Kunst sämtlich von der Art sind, daß ihre Möglichkeit nur durch die wirkliche Lösung eingesehen wird. Sie muß mithin, sowohl ihrer Verständlichkeit als ihrer Beglaubigung wegen ihren Begriffen eine Reihe entsprechender Anschauungen unterlegen, welche ihr die Geschichte darbietet. Diese bleibt für sie der ewige Kodex, dessen Offenbarungen sie nur immer vollkommener zu deuten und zu enthüllen bemüht ist." (A.W. SCHLEGEL, S. 19)

In diesem Sinne wird die adäquate Form des Umgangs mit den (Kunst)Denkmälern als Vermittlung zwischen Wissen (Geschichte) und Poetisieren ("Philosophie - Kunst") gesehen, als Kunstkritik oder eigentliche Kunst-Wissenschaft, die beide verbindet, in der "beide zu einem neuen Dritten vereinigt sein sollen." [2]

> "Man mag nun die gediegenen Resultate einer histori-

---

1) Die sinngemäße Gleichsetzung sei hier erlaubt, da die Anschauung die Unmittelbarkeit der Empirie sogar stärker vertritt als die Imagination (am Begriff).

2) "Die philosophische Läuterung und Prüfung der Geschichte und Überlieferung ist unstreitig Kritik: aber eben das ist ebenso unstreitig auch jede historische Ansicht der Philosophie." (Fr. SCHLEGEL, S. 258)

> schen Masse in einem Begriff zusammenfassen, oder aber einen Begriff ... in seinem Werden konstruieren ... mit dem Begriff zugleich die innere Geschichte des Begriffs geben: beides ist eine Charakteristik, die höchste Aufgabe der Kritik..." (Fr. SCHLEGEL, S. 259)

Nur über seine 'Charakterisierung' ist ein Werk zu verstehen, wenn man den "Gang und Gliederbau nachkonstruieren kann", wenn man die immanente Geschichte und Systematik erfaßt, d.h. in der Deutung über es hinausgeht. So ist in der Einschätzung des einzelnen Werks i m m e r die Darstellung seiner Bezüge zu anderen Werken mitenthalten, ist sie eine Auslese nach Entwicklungsgesichtspunkten. [1)]

> "Die Fähigkeit zu beurteilen beruht also darauf, daß man die Eindrücke nicht ihrer Beschaffenheit, sondern ihren außerwesentlichen Bedingungen nach in seine Gewalt bekomme: daß man sie festhalten, sie beliebig in der Erinnerung erneuern, sie mit anderen zusammenstellen, und ganze Reihen von Eindrücken zu einem Gesamteindruck vereinigen könne." (A.W. SCHLEGEL, S. 27)

In der kritischen Tätigkeit wird das einzelne Werk letztlich übergangen u n d (damit) verewigt; seine Beschaffenheit, seine Substanz mag aufgelöst werden durch die "Regsamkeit des Lebens" (A.W. SCHLEGEL) selbst, unzerstörbar aber bleibt, was an ihm Offenbarung der Idee ist.

Dennoch hält sich die Kunstkritik an das einzelne (hervorragende) Kunstwerk, da sich durch seine Konkretheit die Berührungsweise mit der Universalität der Idee (ü b e r) s c h a u b a r realisieren läßt. Denn das kunstkritische Vorgehen ist nicht an Umfang und Breite des Wissens gebunden, sondern an Intensität und Durchdringung in die Tiefe. Die Kunstidee läßt sich auch aus der Struktur des Einzelnen schöpfen; dessen Genialität offenbart A l l e s . [2)]

---

1) "... Ja es ist sonach eine wahre Kritik auch nicht einmal möglich von dem, was nicht in Beziehung steht auf jenen Organismus der Bildung und des Genies, von dem was fürs Ganze und im Ganzen eigentlich nicht existiert" (Fr. SCHLEGEL, zit. n. BENJAMIN, S. 74)

2) Vgl. auch Fr. SCHLEGEL: "Eine Geschichte der Philosophie,

Diese Einsicht der Romantik erklärt ihre Vorliebe für die Beschäftigung mit dem einzelnen Werk. Sie offenbart überdies ihr Bewußtsein von der Ohnmacht angesichts einer quantitativen Fülle des Faktischen, welche nur über banalisierenden und verdinglichenden Zugriff zu bewältigen zu sein scheint. Nicht im Beschränken der Betrachtung auf ein Kunstwerk liegt deshalb die Gefahr für den Umgang mit Kunst - sie verhindert eher jene "ermüdende Überhäufung" (A.W. SCHLEGEL) -, sondern in partiellen Sichtweisen, die nicht zur Idee vordringen.

> "Man wird finden, daß die meisten Menschen an einem Kunstwerke nur das einzelne loben oder tadeln: von dieser oder jener Schönheit daran, wie man es zu nennen pflegt, sind sie ergriffen; das Ganze als solches aber ist für sie eigentlich nicht vorhanden..." (A.W. SCHLEGEL, S. 27)

Das G a n z e aber, für das das Kunstwerk stehen soll, läßt sich nicht als Inhalt erfassen, sondern nur in formaler Bestimmung, als S t r u k t u r . Diese Ent-Dinglichung rückt die Relevanz auf das Kunst-Verhältnis, auf die Art und Weise der Annäherung an das Werk, so daß sich die adäquate Rezeption nur in der Methode verwirklichen kann. [1] Was für den Kunstschaffenden die ironische Reqlexion leistet (die sich im Werk verankern soll), [2] ist für die

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 124:

> wie die, von welcher hier die Rede ist, könnte auch wohl nur ein System, nur einen Philosophen zum Gegenstande haben. Denn nichts Leichtes ist es, die Entstehung auch nur eines Gedankensystems und die Bildungsgeschichte auch nur eines Geistes richtig zu fassen, und wohl der Mühe wert, wenn es ein origineller Geist war." (S. 258 f.)

1) Man vergegenwärtige sich an dieser Stelle eine Äußerung NOVALIS' bezüglich des Kunstschaffens: "Der Stoff ist nicht der Zweck der Kunst, aber die Ausführung ist es" (im Heinrich von Ofterdingen), die Art und Weise der Offenbarung!

2) Siehe dazu BENJAMIN, insbes. S. 78 - 81. Die Funktion der Ironie wird in diesem Zusammenhang nicht weiter ausgeführt, da sie als Form des Kunstschaffens entsteht,

Kunstbetrachtung die kritische Methode, mit der sie das Werk erst unsterblich macht. Insofern kommt auch kein abgeschlossenes Kunsturteil zustande, keine beurteilende Gegenüberstellung von subjektivem Betrachter und objektivem Werk. Die Bewertung entschlüsselt sich vielmehr aus der D a r s t e l l u n g des Werkes, ist der Form seiner Entfaltung immanent, woraus das Eigenschöpferische der Betrachtung in objektivierter Bindung entsteht. Es bedarf keiner partiellen Motivierungen, keiner Nach-Fühlung mehr! Darin liegt eine ganz entscheidende Wendung im Verhältnis zur Kunst. Anders als in der genialisch entgrenzten Kunstauffassung des Sturm und Drang verschwindet der Rezipient nicht hinter dem künstlerischen Ausdrucksverlangen, sondern avanciert zum Vollender des Werks, zum Konstituenten des Erkenntnisaktes. Die Romantik s i c h e r t gleichsam die Objektivität und Verbindlichkeit der Kunst durch die (kritische) Rezeption des Kunstwerks. Dem bloßen Nach-Vollzug des künstlerischen Schaffens in der Betrachtung, wie ihn die Kunst als Ausdruck des schöpferischen Individuums forderte, wird eine d i r e k t e Teilhabe am Absoluten entgegengesetzt, indem die im Werk geronnenen Gesetze des Absoluten entdinglicht werden. "Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten" (Fr. SCHLEGEL, S. 54) - Verweis auf die ästhetische Existenz, die sich dem "teilnehmenden" Geist bietet, die "das Leben und die Gesellschaft poetisch machen" soll, denn "Genie kann man eigentlich nie haben, nur sein" (Ebd., S. 37 u. 39)! [1]

Forts. d. Anm. 2) v. S. 125:

nicht als Objektivierungsmaßnahme der Rezeption. Hier wird dieselbe zugrunde liegende Intention nur als Methodik faßbar.

1) Vgl. auch "Es gibt Künstler, welche nicht etwa zu groß von der Kunst denken, denn das ist unmöglich, aber doch nicht frei genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben." (Fr. SCHLEGEL, S. 18)

Dieser absolute Anspruch der Kunstkritik kann keine 'humanitären' Implikationen mehr besitzen, ihr Gottcharakter verweigert die Lernbarkeit. "Der Zweck der Kritik, sagt man, sei, Leser zu bilden! - Wer gebildet sein will, mag sich doch selbst bilden. Dies ist unhöflich: es steht aber nicht zu ändern." (Ebd., S. 18) Es kann nicht darum gehen, Kunst zu einem Bildungsfaktor der modernen Gesellschaft zu machen - was nichts anderes bedeutete als sie in Kulturarbeit zu verschleißen - denn "Leute, die Bücher schreiben und sich dann einbilden, ihre Leser wären das Publikum, und sie müßten das Publikum bilden: diese kommen sehr bald dahin, ihr sogenanntes Publikum nicht bloß zu verachten, sondern zu hassen; welches zu gar nichts führen kann." (Ebd., S. 16) So solle man "nicht mit allen symphilosophieren wollen, sondern nur mit denen, die à la hauteur sind" (ebd., S. 54)! Die Beschäftigung mit Kunst gibt sich bewußt esoterisch. [1]

> "Sie jammern immer, die deutschen Autoren schrieben nur für einen so kleinen Kreis, ja oft nur für sich selbst untereinander. Das ist recht gut. Dadurch wird die deutsche Literatur immer mehr Geist und Charakter bekommen. Und unterdessen kann vielleicht ein Publikum entstehen." (Ebd., S. 55)

Intendierte die Klassik noch das Heranerziehen eines würdigen Rezipientenkreises, sah sie ihn gewissermaßen als Notwendigkeit auch für das Kunstschaffen an, so muß das die Romantik ablehnen, da sie Kunst als Berührung mit dem Göttlichen fordert und nicht die Natur hochachtungsvoll zwischenschiebt. [2] Dieser Art läßt sich Kunst nicht zum Bildungsprogramm machen; Bildung erschließt sich vielmehr durch die selbstverwirklichende Tätigkeit des Geistes, nicht in vorgeführten Inhalten. Exemplarisches Einwirken jedweder Art ist ausgeschlossen.

---

1) "Die Menge nicht zu achten, ist sittlich; sie zu ehren ist rechtlich." (Fr. SCHLEGEL, S. 45)

2) "Die Idee der Natur zu erfassen und sie damit tauglich zum Urbild der Kunst (zum reinen Inhalt) zu machen, das war im letzten Grunde Goethes Bemühen..." (BENJAMIN, S. 106)

Indem die Kunstrezeption in ihrer Reflexivität produktiv wird, ist sie im Neuen der Kritik aufgehoben. Sie wird letztlich weniger problematisiert als methodisch fruchtbar gemacht, d.h., Kunstkritik ist die neue Methode der Kunstwissenschaft. Sie synthetisiert Geschichtlichkeit und Objektivität der Kunst, was sich bisher durch die Bindung an die Humaniora ausschloß. Sie entwickelt aber auch eine eigene künstlerische Präsentationsweise in der romantischen Universalpoesie. Diese

> "kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken..." (Ebd., S. 37)

Nur der Poet kann der wahre Interpret der Kunst sein. In seinem Medium der Wortkunst überbrückt er die Gattungen und leistet "mythische Übersetzungen", in denen sich poetischer und philosophischer Geist "in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben" (NOVALIS).

> "Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil,welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst." (Fr. SCHLEGEL, S. 22)

Künstler und Gelehrter vereinen sich noch einmal im romantischen Kunstkritiker, bevor sie endgültig auseinanderfallen.

Auf der Schwelle des 19. Jahrhunderts versucht die Romantik eine Lösung zu finden aus einer ersten Funktionskrise der Kunst. Da deren Funktion an der Quantität der Rezipienten meßbar zu werden begann und die Kriterien für die Qualität der Werke generell verunsichert waren, hatten sich die Positionen verhärtet zum Anspruch ästhetischer Bedürfnisbe-

friedigung seitens des Publikums oder aber strikter Werkbezogenheit (Kunstimmanenz). Als akademistisch hatte man die Konventionalität der Überlieferung abgelehnt und an ihre Stelle Wahrheit, begründete Feststellung, Ausdruck und Notwendigkeit gesetzt. Im Zuge der Verbürgerlichung ergab sich zugleich eine Interpretierung der Kunst als Ware bzw. eine 'Kurzschlüssigkeit' im ästhetischen Genuß, dem verstärkt der Künstlerstandpunkt der spezifischen Werkhaftigkeit entgegengehalten wurde. Doch bestand auch hier die Gefahr für die Künstler, in leer gewordenen Kompositionsschemata zu erstarren, da der Hintergrund, auf den das Werk früher selbstverständlich bezogen war, mehr und mehr verlorenging. Nachdem sich die künstlerische Tradition nicht mehr auf die Mythologie berufen kann, stellt sie sich als Rückzug in eine Sphäre rein kunstimmanenter Verbindlichkeit dar.

Die Romantik problematisiert erstmals das verfestigte Kunstverhältnis. Sie bricht die Positionen auf, indem sie die Erfahrungsebene der Kunst in einer neuen Mythologisierung objektiviert. Die damit modifizierte Kunstautonomie, konkret, die Zurücknahme der singulären Werk-Autonomie, kommt in der Erweiterung der ästhetischen Form zum Ausdruck, die nicht mehr gestalterisch gefaßt wird, sondern als strukturelle Teilhabe am Göttlichen. In der 'transzendenten Aneignung' wird Kunst Religion und nimmt die Form der nichtfaßbaren Offenbarung an; sie wird notwendig fragmentarisch und verkörpert das Prinzip der Entdinglichung [1].

Ein Scheitern der romantischen 'Synthese' ist darin zu sehen, daß ihr ein Ästhetizismus folgt. Indem 'die Götter'

---

1) - im Gegensatz zur 'immanenten Aneignung' des Klassizismus, in der das Religiöse in den idealischen Gestaltungen *geschaut* wird, also keine direkte Teilhabe gewährt, sondern immer nach der Übersetzung in eine Werkordnung verlangt.

nicht mehr beschworen werden können, erhebt sich das Prinzip der Entdinglichung zum Lebensgesetz, was durch das Identisch-Setzen von Kunst und Lebensvollzug die Überlebensfähigkeit, die in der Feststellung und Sicherung der Dinge besteht, zerstören muß. Denn subjektive Erfahrung und gegenständliche Erkenntnis sind nur momenthaft (zeitlich) ineinander aufzulösen.

2. Tendenzen der Kunstgeschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts

Die mit Beginn der Kunstgeschichts-Wissenschaft in der vereinheitlichenden Subjektsetzung ihres 'Materialbestands' (als 'Kunst') [1] angelegte Spaltung in eine eigengesetzliche schöpferische Kunstidee und in einen Bereich der Kunstwerke als Artefakte (ihr spezifisches Dasein) wird weder bei Winckelmann selbst noch in der Romantik manifest, da ihr theoretischer Kunstbegriff noch gänzlich aus der innerlich empfindenden Rezeption der Einzelwerke hervorgeht. Dennoch liefert das Prinzip dieser Kunstauffassung eine Verselbständigung von faktischer Erfahrung: Indem neben der wissenschaftlichen Systematisierung der Kunstzeugnisse (erstmals konsequent in der archäologischen Methode) auch die Geschichtlichkeit der Werke in der Idee des Fortschreitens objektiviert wird (als Überwindung des individuellen Zeitbezugs [2] durch die Geschichtswissenschaft), entsteht eine Eigendynamik des Kunstbegriffs, die keine verifizierende Vermittlung durch die Praxis (die jeweilige Rezeption) mehr benötigt. Als wissenschaftliche Geschichtsforschung interessiert nicht mehr die konkrete Auf-

---

1) Siehe S. 54.

2) - wie er etwa in der vorromantischen Kunstkritik zum Ausdruck kam (zum Beispiel bei HEINSE).

nahme der Kunstphänomene; das rezipierende Subjekt ist zwar in Geschichtlichkeit 'verarbeitet', seine subjektive Gegenwart jedoch bleibt ausgeklammert (vermeintliche Aufhebung des zeitlichen Subjekts in der Geschichtskonzeption). Der tatsächliche Rezeptionsakt beeinflußt nicht mehr die Auffassung vom Kunstgegenstand. Der problematisierte Erkenntnisakt (KANT), den die Romantiker in der kunstwissenschaftlichen Methode fruchtbar machten, worin gerade auch das einzelne Werk (punktuell) konstituierender Faktor des Kunstverständnisses war (also mitbestimmte, was Kunst ist) [1], verselbständigt sich von den Dingen (Werken) und verzichtet damit auf seinen 'rezeptiven Grund'. (Kunst)Erkenntnis vollzieht sich in der Folge um ihrer selbst willen. So geht die Autonomisierung der 'Kunst' (Reihe: Winckelmann, Romantik, Hegel) über die der Kunstwerke hinaus (vgl. Moritz). Statt jenes ersehnten Abstands vom Leben in der kontemplativen Kunsterfahrung entsteht durch die zwischen Ding und Betrachter geschobene geschichtswissenschaftliche Methodik eine 'konstruierte' Distanz. Das methodische Geschichtsdenken verändert den Kunstbegriff allmählich wissenschaftlich verdinglichend, d.h., die Kunstautonomie zeigt sich in selbstzweckhafter Isolierung der gedanklichen Ordnung in Ziele und Systeme. Kunstwerke werden in die Kunst(konzeption) eingeordnet, um ihren Standort in der Geschichte zu bestimmen. Die Konkretheit individueller Anschauung spielt dabei keine Rolle mehr.

Wenn sich nun mit C.F. v. Rumohr (1785 - 1843) die Kunstwissenschaft ausdrücklich auf die Kunstwerke selbst stützt,

---

1) - was HEGEL im doppelten Sinne überwindet: die 'Werke' in der Vollendung dieses Prinzips (indem ihr begriffsbildendes Potential absolut gesetzt wird und damit das Werk per se irrelevant) und die 'Kunst' (als Ganze) durch das Ersetzen ihrer Erkenntnisfunktion durch die Wissenschaft.

so ist das zwar eine Reaktion auf die Aufzehrung der Kunstzeugnisse durch die Geschichtsidee (wie sie sich bei Hegel vollendet), sie rettet mit den Werken dennoch nicht die Rolle der konkreten Rezeption bei der Konstituierung des Kunstgegenstands - eine Rolle, die gerade mit dem geschichtlichen Denken bewußt erschlossen wurde [1]. Denn was Kunst i s t , mißt sich (wieder) an einer festen Größe. Als Antwort auf ein letztlich unüberschaubares Progredieren der 'Idee', die von ihrer jeweiligen Zeitlichkeit her den Kunstbegriff ständig modifiziert bzw. erst erstellt [2], bemüht sich Rumohr um die Konservierung eines von der N a t u r her bestimmten Kunstgesetzes. Im Geschichtlichen soll wieder die natürliche Basis entdeckt werden. In einer schon von seinem Titel her kennzeichnenden Abhandlung ("Haushalt der Kunst") schreibt er, daß "die Formen, vermöge deren Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten wie die geistigsten, darstellen, ohne einige Ausnahme in der Natur gegebene sind." (RUMOHR: Italienische Forschungen, S. 57). Die Begründung des Kunstwerkes wird damit der Geschichte enthoben und es selbst (wieder) gestalterisch 'normiert' [3]

---

1) - überwand doch die historische Rezeption die klassizistische Norm!

2) - und von daher eben auch zu überwinden vermag, was der tiefere Grund für die erneute Fixierung sein mag - denn die gegen das 'Geschichtsphilosophische' eingestellten Kunsthistoriker identifizieren sich als K e n n e r eher mit den Künstlern, deren Werken sie durch den 'unvergänglichen' Genuß der Kunstbetrachtung übergeschichtliche Bedeutsamkeit zusichern wollen.

3) Vom Selbstverständnis her wird das natürlich nicht als neue Norm gegen das klassisch Normative betrachtet (wie etwa im 18. Jahrhundert "natürliche Erscheinung" gegen "Ideal"), sondern als B e g r e n z u n g eines geschichtlichen Denkens, das, indem es zur reinen Methode wird, konsequenterweise a l l e s als 'Kunst' zulassen muß, wie es sich auch im Historismus bestätigt.

in der (schönen) Erscheinung, die sich als Näherung an das (Natur-)Vorbild versteht. Wenn Rumohr zeigt, "daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkürlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruhe" (ebd., S. 57), so ist der Fortschritt der Kunst einzig am Zuwachs an Lebendigkeit und Erscheinungstreue zu messen. [1] Und wenn er in seinen "Italienischen Forschungen" der Geschichte der Kunst die Theorie als geschlossenen Abschnitt voranstellt - vor einer geschichtlichen Untersuchung der Kunst in den einzelnen Jahrhunderten umreißt er den "Haushalt der Kunst" und das "Verhältnis der Kunst zur Schönheit" - so ist sie die Voraussetzung und die Bestimmung aller Kunstentwicklung, Grund und Ziel, welche nicht in der Zukunft, sondern außerhalb der Geschichte in der Natur liegen. Das von der (Natur-) Erscheinung abgeleitete 'ewige' Kunstgesetz überbindet die Geschichtlichkeit aller Kunstwerke bzw. mißt sich Kunst an einer anthropologisch gültigen Schönheit, woran die zeitlich bedingten Werke zu relationieren sind. Rumohr führt aus:

> "Es gibt nur eine Kunst; unter den verschiedenen Umständen unterliegt sie immer denselben Gesetzen der Produktion und Erscheinung. Die Veränderung in den Ideen, welche sie ausdrückt, in den

---

1) Damit scheint auch die Diskrepanz eines Kunsturteils gemäß objektiver Geschichtsanschauung oder aber gefällt von Gegenwartsbelangen her, überbrückt. Da nicht nach einem geschichtlichen Kriterium gesucht werden muß (nach einem Plan in der Geschichte der Menschheit), ist eine gültige Beurteilung immer möglich.
Vgl. auch einen Ausspruch RUMOHRs: "Ich weiß nicht, ob man je darauf geachtet hat, daß in gewissem Sinne jeder einzelne Künstler die gesamte Kunstgeschichte in seinem eigenen Streben und Wirken wiederholen muß." (Zit. n. KULTERMANN, S. 164)

> Naturgegenständen, welche auf die Bilder des Vorstellungsvermögens einwirken, begründet, in Vereinigung mit den Eigenheiten des Künstlers selbst, jene wechselseitige Abweichung der besonderen Zeitgenossenschaften, Schulen und Meister, die wir überall wahrnehmen und unterscheiden, ohne deshalb den allgemeinen Maßstab für jegliches Schöne aufzugeben (letzte Hervorh. d. Verf.), der dem Urteil, wie dem Genusse gleich unentbehrlich ist. Aus dieser durchgängigen Übereinkömmlichkeit aller Kunst erklärt sich, daß die Vorzeit auch dann noch belehrt, wenn alle Ideen, gleich wie alle äußeren Anlässe sich verändert haben." (Zit. n. TARRACH, S. 112)

Als 'progressive' Auswirkung der (zeitlichen) subjektiven Aneignungswünsche, die im 18. Jahrhundert formuliert wurden, als deren Kontinuität, bestimmt die historische Würdigung zwar die Empfindung vor dem Kunstwerk, beeinflußt indessen nicht mehr den Kunstbegriff (was damals fordernde Absicht war: Sprengung des klassizistisch Normativen). Kunsterfahrung wird vielmehr zu einer vom Begriff unabhängigen affirmativen Funktion. Gleichzeitig sind die Werke für die Geschmacks-Rezeption zurückerobert. Indem man an ihrer Schönheit wie am Schönen der Natur Wohlgefallen und Vergnügen haben kann, werden sie für den allgemeinen Genuß wiederentdeckt - als 'wohlgestaltete Informationen' über Natur-Tatbestände. Anders als eine ganzheitliche Definition von Kunst ist diese Auffassung nicht an der geschichtlichen Seinsverfassung des Menschen ausgerichtet, sondern an einer Mimesis von Dinglichkeit. Damit verfestigt sich zu dogmatischer Sichtweise[1], was seit der Aufklärung die Emanzipation des Bürgertums legitimierte und Kunst (qua Geschmack) der allgemeinen Aneignung erschloß: daß Wirklichkeit sei, was sich als Natur ausgibt, und daß Kunst diese 'Tatsachen' zu verdeutlichen habe. [1)] Kunst, eindeu-

---

1) Nachdem die klassizistische Normativität überwunden werden konnte, kommt das 'Normative' des bürgerlichen Naturbegriffs erst voll zum Tragen.

tig naturalistisch-mimetisch verstanden, erhebt von ihrem einfachen Widerspiegelungscharakter her gar nicht den Anspruch, die Realität zu transzendieren; Kunstaneignung qua Geschmack bleibt innerhalb des Gegebenen. Der affirmative Charakter derartiger Rezeption spitzt sich zu in der angestrebten Vervielfältigung: Es offenbart die Genußsucht des Bürgers, wenn er die Natur besetzt und dann von Kunst erwartet, seinen Besitz nochmals in veredelter Form zu präsentieren, um abermals die Natur selbst ästhetisch betrachten zu können. [1)]

Eine Verwechslung der möglichen Funktionen von Kunst mit ihrer Seinsweise wird durch die Enthistorisierung des Kunstbegriffs (qua Natur) begünstigt. Es entsteht eine prinzipielle Spannung zwischen geschichtlichem Verstehen (was Kunst in ihrer Zeit j e w e i l s w a r) und gegenwartsbezogener Aneignung (wie Kunst als ästhetisches Phänomen immer w i r k e n kann). Ein klar fixiertes Kunstverständnis bietet indessen die besten Voraussetzungen für ungestörte Objektforschung. Wenn der Auftrag der Kunst in der schrittweisen Annäherung an das Naturvorbild erfüllt ist und ihre Begründung damit vermeintlich abgedeckt, kann sich die Forschung an den Werken und um sie herum verselbständigen. Indem Kunstgeschichte die historischen Bedingungen untersucht, die jenes Mimesis-Ideal in den einzelnen Werken 'ver-

---

1) Um die Tragweite für das Kunstverständnis zu ermessen, sei zum Vergleich eine zeitgenössische Kritik vorgestellt, in der, mit Verweis auf die Kunst a l s B a u (d.h. als Statuierung einer eigenen Wirklichkeit), eine Hypostasierung der Erscheinungswirklichkeit zum letzten Kriterium von Wahrheit verweigert wird. Im Salon I (1831) wendet sich H. HEINE gegen "das leidige Verweisen auf die Natur und wieder die liebe Natur ... Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden. Ein neuerer Ästhetiker, welcher 'Italienische Forschungen' geschrieben, hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur wieder mundgerecht zu ma-

hindern', wird sie zu einer Philologie der 'äußeren Umstände'. Historische Arbeitsleistung ist dann ein möglichst lückenloses Erfassen des empirischen Umfelds. Die Entwicklung der Fachdisziplin zeigt, wie diese exakte Erkundung der Quellen gänzlich abgespalten wird von einer nunmehr privatisierten Beziehung zum Schönen (Kunstwerk) - das als Erlebnisziel 'theoretisch freigesetzter' Kunstbetrachtung seine Empfindungs- und Wahrnehmungsqualität v e r s t ä r k t beibehält [1] -, so daß sich die Kunstgeschichte Mitte des Jahrhunderts als eine positivistische Wissenschaft präsentiert. Zugleich erfährt auch die enge Werkbezogenheit des Kenners eine Veränderung. Rief der geschichtsphilosophische Bezug zur Kunst, der per definitionem die Vielheit der daseienden Werke negiert, zunächst das Kennerinteresse zum Protest, so geschieht das bald weniger um der Kunstnähe willen, um des intensiven Dialogs mit dem Einzelwerk, sondern aus der Erkenntnis heraus, daß die Selektion nach Entwicklungskriterien nicht angetan ist, die Faktizität der Werke zu bewältigen, daß sie sich nicht eignet zum ordnenden Umgang mit den vorhandenen Kulturgütern, die nun einmal dem 'Besitz der Menschheit' übereignet waren. Der Kunstkenner bleibt nicht jener (adelige) Liebhaber, der in lebendigem persönlichen Kontakt zum Kunstwerk lebte und für den Erlebnischarakter des Umgangs mit Kultur bürgte; seine durch Sammeln, Anschauen

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 135:

chen gesucht, indem er behauptete: der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur finden. Dieser Ästhetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz für die bildenden Künste aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nämlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Waldlauben und Felsengruppen nachträglich hineingefabelt, die man aber gewiß dort nicht zuerst gefunden hat. Sie lagen nicht in der äußeren Natur, sondern in der menschlichen Seele." (HEINE, S. 29)

1) - was wiederum pädagogisch aufgegriffen wird (s. im folgenden).

und Vergleichen gewonnene Kenntnis differenziert sich vielmehr zu immer speziellerem Wissen. Als Fachmann versucht er, alle nicht bestimmbaren Variablen auszuschalten, um höchstmögliche Objektivität der Fakten zu gewährleisten. Er will eindeutige Feststellungen treffen, um dem (natur)wissenschaftlichen Anspruch genügen zu können (vgl. Morelli-Methode!). Kunstrezeption reduziert sich dabei auf ein optisches Gedächtnis. Um der Erkenntnis, besser: Sachkenntnis willen, unter Berufung auf die Wissenschaftlichkeit, wird die Kunsterfahrung ausgeklammert und ihr verunklärender Beitrag an den individuellen Geschmack verwiesen. Die Kunstgeschichtswissenschaft des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts kann im allgemeinen diese 'konfrontative Dimension' (die unmittelbare Konfrontation mit ihrem Gegenstand) - wenn überhaupt - nur als außerdisziplinäres f u n k t i o n a l e s Problem der 'Lebensgestaltung' sehen, konkret, der bürgerlichen kulturellen Organisation, deren Spielraum von Bildungsvermittlung bis 'Beschäftigungstherapie' reicht. Ausgegliedert aus dem Prozeß der Erkenntnisbildung wird das Problem der Kunstrezeption zu einer Angelegenheit der Kulturpolitik.

A. Ausgliederung der Rezeptionsfrage aus dem fachdisziplinären Kunstbegriff in eine kunstpädagogische Öffentlichkeitsarbeit

Indem die Kunsthistoriker den Umgang mit Kunst zum Thema von Öffentlichkeitsarbeit erklären, reagieren sie zielsicher auf den entstehenden bürgerlichen Kulturbetrieb. Sie beobachten eine allgemeine Kunsttätigkeit, die nach adäquater Institutionalisierung zu verlangen scheint. Als Fachkräfte bieten sie eine kompetente Verwaltung der Kunstgüter an und beabsichtigen gleichzeitig, die 'autonome' Kunst [1]

---

1) Die autonome Kunst wird hier nicht mehr als Gegenbereich

wieder gesellschaftlich einzubinden. Daraus ergibt sich eine Kontinuität zu den aufklärerisch-pädagogischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts. Das sittliche Anliegen demokratischen Bildungsdenkens und Nationalbewußtseins erneuert sich in einer gezielten Kunstförderung, womit der Kunstpolitiker (zunächst) unter Einsatz fachwissenschaftlicher Kriterien den Künstler und Kritiker unterstützen will. Das Studienmäßige seiner Kunstbetrachtung umfaßt sowohl die historische Distanz eines überblickenden Wissens als auch die Anerkennung des spezifisch Künstlerischen. Indem Kunst durch die kennerhafte "Vergleichung dem Gefühle geläufig" [1] gemacht wird, verschwinden falsche Aneignungskriterien oberflächlichen Genusses, wodurch die Betrachtung 'geläutert' ins (Kunst-)Leben zurückweist. [2] So fühlt sich der Kunstwissenschaftler als Hüter eines breiten Kunstlebens. Unter Berufung auf die ethische Verantwortung für Volk und Vaterland bemüht er sich

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 137:

zum Leben gedacht (vgl. MORITZ, bzw. Romantik), sondern als im Verlauf der Geschichtsentwicklung unabhängig gewordene menschliche Tätigkeit (s.a. Kap. Kugler, S. 147 f.).

1) - Terminologie des "Deutschen Kunstblatts" - einer Zeitschrift, die sich zum Ziel setzte, die Kunstpflege zu demokratisieren und damit zugleich die bürgerliche (liberale) Ethik zu übermitteln.

2) Ein Zitat aus späterer Zeit verdeutlicht das 'integrative' Kunstverständnis, das es den Kunstgelehrten ermöglicht, den 'Dilettanten' als Leiter von Kunstsammlungen abzulösen. Es ist gegen "ein dilettantisches Durcheinandergreifen, das nur auf verständnislosen äusserlich dekorativen Aufbau sieht" gerichtet, wenn ein Kunsthistoriker schreibt: "Es ist ein Irrthum, wenn man oft geglaubt hat, das Wissen und das künstlerische Empfinden schliesse sich aus, während sie sich gegenseitig nur ergänzen und helfen. Nur das Wissen allein kann zum wirklichen Verstehen führen. Und das verstehende Kunstempfinden wird um so tiefer sein, je mehr die notwendige Vorstufe des Wissens überwunden, je freier dadurch die Aussicht ist. Dem Kunstgelehrten ist das köstlichste Resultat seiner Arbeit die volle, reine Empfindung des Kunstwerks. Die Museen nun müssen immer im unmittelbarsten Kontakt mit der Kunstwissenschaft stehen." (FURTWÄNGLER, S. 26 f.)

um eine Bereitstellung der Kulturgüter zur rechtmäßigen Aneignung wie auch um die Organisation hochwertiger Kunstproduktion. Damit vertieft er indessen die Kluften innerhalb der Fachwissenschaft, sowohl zwischen sich und den philologischen Kunstgelehrten als auch den Kunstphilosophen, die den direkten Umgang mit Kunst dem wissenschaftlichen Begriff von Kunst zu unterstellen begonnen haben. Man vergegenwärtige sich hier etwa Hegel:

> "Die W i s s e n s c h a f t der Kunst ist ... in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen." (HEGEL, S. 50)

Dieses Verfahren der Geschichtswissenschaft, das die Rezeption der Kunstwerke von aktueller Wirksamkeit entbindet, gilt es, rückgängig zu machen. Eine 'angewandte' Kunstwissenschaft sieht ihre Aufgabe in der Rückkoppelung: Kunstbetrachtung ist vor allem Geschmacksbildung und diese Förderung der Kunstentwicklung, [1] die wiederum Sitte und Vaterland dient. Eine sichtbare Verankerung der Kunst in Volk und Leben ist Drehpunkt aller Bemühungen [2]. Als prägnantes Beispiel möchte ich hier J.F. Ruskin (1819 - 1900) erwähnen, der der Kunst letztlich zubilligt, sich als eigenständiger Bereich aufzulösen, wenn sie das Leben ganz zu durchdringen vermöge; es solle eine ästhetische

---

1) Die Kunstwissenschaft wollte zu solchen Ergebnissen kommen, die von den Künstlern direkt als Vorarbeiten benutzt werden können. Sie verstand sich als Arbeitsmittel und notwendiges Produktionswissen für die Kunsttätigkeit. Mit kunsttheoretischem, -kritischem und -geschichtlichem Wissen sollte dann wahrhaft historische Kunst hervorgebracht werden. (Vgl. auch den programmatischen Artikel von F. EGGERS im Kunstblatt 1850, S.1 ff.)

2) - und bietet im Laufe des 19. Jahrhunderts eine hervorragende gesellschaftliche Legitimierung der Kunstforschung!

Wirklichkeit erreicht werden, von der es einmal heißen müsse: nicht "seht, was für Steine hier sind", sondern "seht, was für Menschen!" (RUSKIN: Vorträge, S. 136) [1]

Wenn damit der Umgang mit Kunst in Praxis aufgeht, so entpuppt sich das Ganze bald als Unterwerfung unter die Kriterien der Praktikabilität. Da die konkrete Kunsterfahrung die Auffassung von Kunst nicht mehr beeinflußt (wie es bis ins 18. Jahrhundert selbstverständlich geschah, als sich 'Kunst' aus den kulturellen Umgangsformen ergab) und kein allgemeiner mythologischer Überbau mehr existiert (woraus die Offenheit an Sinn und Zweck folgert), tendiert die Kunst(Rezeption) dazu, 'Gebot der Stunde' zu werden. [2] In engem Zusammenhang mit Staat und Ökonomie erfährt sie eine immer größere Beachtung als Faktor der Bewältigung von Lebenswirklichkeit.

Die Tendenz läßt sich auch an der Darbietungsweise von Kunstwerken verfolgen. Der in der bürgerlichen Ethik wur-

---

1) In "Wege der Kunst" schreibt RUSKIN: "... ein großes Herz (= der Künstler) kündet, daß es etwas Besseres als ein Bild giebt", und "nur das Bild ist edel, das man aus Liebe zur Wirklichkeit malte." (I, S. 70) "Wo immer man die Kunst um ihrer selbstwillen ausübt, und der Arbeiter nur Freude hat an dem, was er s c h a f f t und h e r v o r b r i n g t, statt an dem, was er v e r d o l m e t s c h t (Hervorh. d. Verf.) oder veranschaulicht - dort hat die Kunst einen höchst verhängnißvollen Einfluß auf Kopf und Herz und endigt, wenn dermaßen lange verfolgt, s o w o h l i n d e r Z e r s t ö r u n g d e r i n t e l l e k t u e l l e n K r a f t a l s d e s s i t t l i c h e n H a l t s; indessen Kunst, welche sich mit demuthsvoller Selbstvergessenheit der klaren Darlegung und Veranschaulichung der Thatsachen des Weltalls hingiebt, der Menschheit immer nützt, ihr Segen, Trost, Stärke und Heil verleiht." (Ebd., S. 89)

2) Die massive moralische Funktionalisierung war ein erster ernsthafter Schritt, die entbundene Kunst der Belanglosigkeit zu entziehen.

zelnde 'produktive' Kunstbegriff kommt prototypisch zum Ausdruck in den politisch-ästhetischen Ausstellungen um 1800 in Paris. Deren Anlässe waren nicht Resultat kunstgeschichtlichen Denkens, sondern entstammten außerästhetischen, sprich politischen Belangen. [1] Die in der Revolution als Unterdrückung verstandenen Kunstwerke wurden als Zeugnisse menschlicher Produktivität umgedeutet und funktionalisiert, womit die Kunstausstellung von der Verherrlichung eines Souveräns abrückte zugunsten instruktiver demokratischer Bildungsvermittlung. Eine dekorative Schau von Reichtum schien überwunden; an ihrer Stelle wurde der Prozeßcharakter von Kunst und Geschichte dargelegt. Indem man die Geschichte der Kunst als Zeugnis für die Entwicklung von Kultur und Nation verschiedener Zeiten und Völker im Vergleich präsentieren wollte, riß man jedoch die Werke in einen Sog der Vervollständigung. Als Dokumente vergangener Epochen wollte man sie möglichst lückenlos aneinanderreihen und scheute sich nicht, topologische und auratische Zusammenhänge zu zerstören. Mit dem Bedürfnis, die Geschichte aufzuarbeiten und damit 'produktiv zu besitzen', begann man, Kunst zur Illustration zu degradieren. Die Gefahr derartiger Präsentation wurde schon von den Zeitgenossen erkannt. Quatremère de Quincy (1755 - 1849) forderte in seinen "Lettres" (Paris 1796): "Le pays est lui-même le museum" (S. 51) oder "les églises ... sont les veritables musées." (S. 182)

> "Dispersez ces galeries où les 'préposés' se vantent d'avoir installé l'ordre chronologique. L'esprit historique poussé à l'excès tue le sens de l'art:

---

1) Das verdeutlicht sich bereits in einer frühen Äußerung (Salon 1749): "Wenn die Waffen eines Staates außer Zusammenhang mit Kunst und Wissenschaft stehen, so tun sie nichts für seinen Ruhm, auch wenn sie noch so große Erfolge erringen. Der Zeit zu entreißen, was sie mit sich fortschwemmt, die Vergangenheit uns vor Augen zu stellen, die Gegenwart festzuhalten und dadurch zu belehren: das ist die gemeinsame Aufgabe aller Künste." (DRESDNER, S. 261, Anm. 12)

> par la curiosité du devenir, il détonne l'attention des oeuvres definitives où la beauté immuable est fixée." (QUATREMÈRE, zit. n. SCHNEIDER, S. 190) [1]

Quatremère machte deutlich, daß die Form der Präsentation von Kunstwerken in starkem Maße die Rezeption mitbestimmte. Die totale Beweglichkeit der Bilder ermöglichte die Einbindung in beliebig motivierte Zusammenhänge und tilgte schließlich über ihre Zwecke das spezifische Kunstmoment. [2] Quatremère verneinte indessen nicht die bürgerlich-utilitaristische Kunstauffassung:

> "sculpture ou tableau, oeuvre ancienne ou future, il n'y a eut et il n'y aura jamais de grand art que soumis à l'utilité religieuse ou sociale, comme en Egypte, comme en Grèce ... les ouvrages de l'art ne sont pas faits pour les artistes, ils doivent plaire à tout le monde. Pas de voluptés pour 'serail', mais des oeuvres qui parlent à tout sur la place république, dans les monuments publiques, dans l'église." (Ebd., S. 190 f.)

Wogegen Quatremère sich wehrte, das war eine Darbietung von Kunstwerken, die sich an der vorgreifenden Konstruktion des Geschichtsverlaufs ausrichtet, indem die Präsentation nur noch das begriffliche Wissen einholen will. Hatte sich bis zum 18. Jahrhundert eine Erkenntnis der historischen Gesetzmäßigkeit noch an der präsentativen Kunstpraxis orientiert, so geht nun die Leitfunktion des Ästhetischen verloren. Die Betrachtung der Kunstwerke lehrt dann zwar, mit

---

1) SCHNEIDER führt weiter aus: "... ses objections contre les Musées: ils amènent l'usage de commander des tableaux pour les peupler, des tableaux sans destination, donc inutiles, et par surcroît dangereux parcequ'il sont condamnés à la surenchère de l'effet." (S. 326)

2) Die gemeinte, primär a-ästhetische Intention kommt beispielsweise zum Ausdruck im Stolz des Königlichen Museums zu Berlin, das sich seit 1839 rühmt, eine vollständige Gipssammlung mit Skulpturen aller Zeiten und Länder zu besitzen, da dies für Kunsterkenntnis und wissenschaftliche Belehrung wirksamer sei als die immer nur lückenhaft darzubietenden Originale.

der Vergagenheit umzugehen und sie in der Gegenwart zu verarbeiten, jedoch rein wissensmäßig. Vordringlich will man deshalb verhindern, daß sich die Kunstrezeption von der ästhetischen Erfahrung löst und sich im Aufzeigen von Entwicklungen erschöpft. Dahinter steht aber weiterhin der produktive Kunstbegriff, denn die kritisierten außerästhetischen Ordnungsprinzipien verkörpern schließlich die Sichtweise einer selbstzweckhaften Wissenschaft, was jenen nicht gefallen kann, die Kunst ins bürgerliche Leben fest integrieren wollen. Einem isolierten Wissenschaftsverständnis möchte man entgegenwirken und entwickelt deshalb Darbietungsformen, die "den ästhetischen Zweck mit dem kunsthistorischen und systematischen verbinden" (RUMOHR). Entgegen der Tendenz der Fachgeschichte im 19. Jahrhundert mühen sich speziell die 'Kunstpolitiker' um einen didaktischen Kompromiß zwischen Wissenschaftslehre und Kunstgegenstand. Unsicherheit und Zwiespältigkeit einer solchen Aufarbeitung bleiben jedoch kennzeichnend für die kulturpolitische Praxis. Eine didaktische Aufbereitung könne letztlich sowohl für den gelehrten Rezipienten als auch für die Volksmasse unbefriedigend bleiben. Am Beispiel einer Ausstellung über ägyptische Kunst und Kultur zeigt sich, daß der Fachmann klagt, weil er nur "ungetreue Modelle" und keine originalen Rekonstruktionen vorfindet, während sich der Laie fragt, warum denn die

> "... Kinderschuhe der Kunst, aus denen sie seit Jahrtausenden ... herausgewachsen, mit so viel Mühe frisch auflakirt"

seien, anstatt sie dann doch eher für den Gelehrten

> "in ihrer ehrwürdigen verstaubten Unscheinbarkeit hinzustellen? ... Das Volk, das diese Räume als Laie durchwandelt, soll eine Anschauung von diesem uralten Culturleben erhalten, da es die Prachtwerke der Bonaparte'schen Expedition doch schwerlich zu Gesicht bekommt... Indessen - stehen die Früchte dieser gewonnenen Anschauung mit den Anstrengungen, die sie möglich machten, im Verhältniss? Ist das eine Frucht zu nennen, dass der Laie am Ende Gott dankt, diesen Windeln entronnen zu sein? Und, wenn man mit denselben

> Kosten wahrhafte Kunstwerke erworben hätte, die einen modernen Sinn läutern und erheben könnten, hätte man da nicht besser gethan?" (Deutsches Kunstblatt 1850, S. 274)

In der Einigung auf "wahrhafte Kunstwerke" wäre der Umgang mit Kunst noch am ehesten auf einen Nenner zu bringen, da sie erklärtermaßen diejenigen sind, die einen unmittelbaren Einfluß auf das Leben auszuüben vermögen. Bei dieser primär pädagogischen Zielvorstellung übernimmt der 'wissenschaftliche Anteil' der Kunstbetrachtung lediglich die Funktion der Arbeitsmäßigkeit, verbürgt sozusagen die Lauterkeit des Genusses, welcher damit seinen Beitrag zu einer produktiven Regeneration leisten soll und Gewähr bieten für die nutzvolle Integration in die Lebenswirklichkeit.[1]

Ethisch-edukative Vorstellungen bestimmen die kunstwissenschaftlichen Verfahrensweisen, die organisatorisch anknüpfen an die vorformulierten Kommunikationsformen des 18. Jahrhunderts (Museum, Ausstellung und Zeitschrift). Gearbeitet wird vor allem an der Erleichterung der Zugänglichkeit zu diesen Topoi. Das soll pro toto ein Zitat F. Eggers im "Deutschen Kunstblatt" (1851) verdeutlichen:

---

1) Diese Forderung einer lebendigen und nützlichen Rezeptionsweise, die die Kunstwissenschaftler verwirklicht sehen möchten, spricht auch aus folgendem Zitat: "Daß sich dieses (das tiefe allgemeine Bedürfnis nach dem Genuß edler Kunstwerke) nicht in endlosem Musikschwelgen und etwa leichtem lyrischen Getändel erschöpfe, daß solche in ihrer Einseitigkeit erschlaffende Richtungen nicht ausschließlich die Herrschaft behalten, dafür ist die Beschäftigung mit den Schöpfungen der b i l d e n d e n K ü n s t e (Hervorh. d. Verf.) das zunächstliegende Heilmittel. In diesem Sinne betrachten wir die Kunstwerke geradezu als eine nicht zu unterschätzende Hülfe bei der ethischen Durchbildung unsres nationalen Geistes, als Elemente einer umsichtigen Volkspädagogik. Freilich muß e i n e Cardinalforderung dabei als unerläßliche Bedingung aufgestellt werden: daß diese Beschäftigung mit den Kunstwerken nicht aus frivoler Genußsucht aufschieße, sondern auf dem Grunde einer ernsten wissenschaftlichen Betrachtung ruhe. Wir kommen also auf die Nothwendigkeit einer ächten Kunstwissenschaft." (Zeitschrift f. Bild. Kunst I, 1866, S. 8)

"Es giebt keine segensvollere Wirksamkeit eines Museums, als wenn es seine Pforten weit aufschlägt, damit e i n J e d e r , m ö g l i c h s t z u j e d e r Z e i t , herantreten könne an die Zeugnisse des Genies, um sein Gemüth anzufüllen mit einem Stück Erhebung, um einen frischen Trunk zu thun aus dem Born der Schönheit, welcher dem Oberonbecher zu vergleichen ist, d e r f ü r d i e M ü h s e l i g k e i t e n u n d K ä m p f e d e s L e b e n s e r f r i s c h t u n d s t ä r k t . Aber es sind nicht bloss die, welche die Wochentage mit ihrer Hände Arbeit ausfüllen, nicht bloss Beamte ... es sind die M i t g l i e d e r a l l e r S t ä n d e , welche geistig oder körperlich arbeiten, es sind auch die Künstler ... es sind endlich die durchreisenden Fremden, welche das G e s c h ä f t d e s G e n u s s e s haben, für die also der Sonntag ein A r b e i t s t a g ist, kurz, es ist von Allen Niemand, der nicht die Zugänglichkeit der Museen am Sonntage, als eine höchst erwünschte und segensreiche Einrichtung begrüssen würde." (alle Hervorh. d. Verf.) (S. 25)

- F. Kugler oder das Programm der Kunstförderung

Das pädagogische Verhältnis zur Kunst nimmt seine eigene Entwicklung innerhalb der Kunstwissenschaft, bis es zur Jahrhundertwende hin in einer breiten Kunsterziehungsbewegung zur Rettung der Kultur in einem technisch-wissenschaftlichen Zeitalter kulminiert. Anknüpfend an die 'produktive' wirkungsästhetische Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts sehen die Kunstwissenschaftler ihre Aufgabe darin, an einem regen Kunstleben mitzuwirken. Euphorisch wird eine neue Blüte registriert:

"Ein neuer Lebensdrang hat sich im Bereiche der Kunst geltend gemacht, ein neues Interesse ist für die Aufnahme ihrer Werke erweckt worden. Es scheint, als ob sich unsere Zeit wiederum einem der Höhenpunkte, deren die Kunstgeschichte so wenige zählt, anzunähern im Begriff stehe." (KUGLER: Schriften, 3, S. 206)

Der entgegengesetzte gesamtgesellschaftliche Gang der Dinge, daß nämlich die Künste der angebrochenen Epoche entbehrlich werden [1] - wozu die Verwissenschaftlichung der Kunst

---

1) Siehe auch Dieter JÄHNIG: "Die Kunst als etwas, das vom

ihren eigenen Beitrag leistet - erscheint den Kunstpolitikern nicht als ein neues p r i n z i p i e l l e s Problem, sondern wird sogleich beantwortet mit verstärktem kulturellen Einsatz a m (= innerhalb) neuen Zeitgeist. Man sieht zwar die "Not der Gegenwart" in ihrem Verhältnis zum Schönen, faßt den 'Dienst' an der Kunst jedoch mehr als Gegengewichtung zu einseitiger Forschung auf, als Rehabilitierung der einzelnen Kunstwerke gegenüber ihrer Aufzehrung in wissenschaftlicher Methodik und erkennt nicht die zwangsläufige Krisis der künstlerischen Möglichkeiten [1]. Wenn man (den Bestrebungen der übrigen Fachwissenschaft entgegen) eine erneute Zusammenbindung von Kunst und Leben erreichen will, so wird damit nicht erfaßt, auf was sich die Lebenswirklichkeit im 19. Jahrhundert reduziert bzw. die Opposition, in die die Kunst gerade deshalb treten muß, nicht reflektiert. [2]

Forts. d. Anm. 1) v. S. 145:

Ganzen einer Epoche gebraucht wird, das das Ganze einer Epoche selber mit konstituiert, (so wie Epos, Tragödie, Tempel und Skulptur bei den Griechen oder die Malerei in dem, was Hegel 'spätes Mittelalter', wir - seit Burckhardt - 'Renaissance' nennen) geht zu Ende, indem eine Theorie ihres Systems beginnt. Kants K r i t i k d e r U r t e i l s k r a f t, Hegels eigene Ä s t h e t i k gehören d e r Zeit zu, derjenigen Epoche, zu deren eigener Wirklichkeit - dem moralischen Selbstbewußtsein, dem französischen und preußischen Staatszentralismus, dem von England ausgehenden europäischen Industrialismus - die Künste zweifellos entbehrlich waren." (Burckhardts Bedeutung..., S. 176)

1) - was speziell ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einer kunstwissenschaftlichen Einflußnahme auf die künstlerische Produktion verhängnisvoll wird.

2) Zu erkennen wäre diese Funktionsverschiebung der Kunst ohnehin nur einem Kunstverständnis, dem die konkrete Kunsterfahrung 'begriffsbildend' ist, welches sich daran orientiert, was einer Epoche 'Kunst' sein kann. Dies trifft, wie gesagt, für die Kunstwissenschaft nicht zu. So sind es auch die Formulierungen der Kunst selbst, die sich der Eingliederung in die bürgerliche Wirklichkeit verweigern (s. l'art pour l'art in Frankreich). Von der Bürgerklasse aber wird "die ungeheure Autorität der Kultur, des Idealen", d.h. der affirmativen Kultur,

Der ersten Generation ist diese Entwicklungstendenz nicht sichtbar. Erfüllt von ihrer großen Aufgabe, die Kunst in Gestalt ihrer vielfältigen Erscheinungen für die 'Menschheit' zu retten, stellt sie keine Grundlagen in Frage. In dem eigens zu jenem Zweck gegründeten Wochenblatt "Museum, Blätter für Bildende Kunst" (1833 - 1837) schreibt der Initiator Franz Kugler (1800 - 1858):

> "Wahrhaftig d i e K u n s t l e b t n o c h , lebt in unseren Tagen: dies war der erste Eindruck, den die bunte Herbstfülle der Ausstellung, so weit entfaltet und dichtgedrängt in diesen Sälen und Gängen, einem jeden aufdringen musste." (1833, S. 17)

Indem sich die Kunstwerke uns so selbstverständlich anbieten, verneinen sie eo ipso das (Hegelsche) 'Ende der Kunst' und erteilen uns geradezu den Auftrag zu umfangreicher öffentlicher Rezeption. Es gilt die 'Horizontale' zu erschließen, das b r e i t e bürgerliche Publikum anzusprechen! Dabei entbehren Kuglers Bemühungen nicht eines 'vertikalen' Bewußtseins über die Genese der Kunst. Er will gerade das Wechselverhältnis aufzeigen zwischen der Entstehung von Kunst und dem bereiteten Nährboden. In seinem Aufsatz "Ueber das Leben der Kunst in der Zeit" führt er aus:

> "Nicht immer freilich bedurfte die Kunst einer eigenen Erklärung. In ihrem Ursprung, man weiss es, da sass sie tief im Schoss der heiligen und bürgerlichen Sitte... (Sie war) im Dienst des Glaubens: daher bekam sie ihren Inhalt und Bedeutung; in der Umfriedigung der Sitte: daher bekam sie ihre Gestalt und Art; sie war Handwerk: daher bekam sie Mittel und Nahrung. Ebendaher hatte sie auch ihr Verständnis und ihre Geltung. (...)
>
> So lebte sie damals; aber das ist schon längst vorbei. Denn früh hatte sie ihre Anlage zur Selbständigkeit gefühlt. (...) In dieser Zeit (der Renaissance) brachte

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 146:

des schönen Scheins, "der einen Traumschleier über die unerträglich nackten Tatsachen breitet (...) um so mehr angerufen, je größer das Unrecht ist, das sie ihr in der Realität zufügt." (OEHLER, S. 63 f.)

die Kunst, was sie von der Religion empfangen und was sie in der Sitte sich angebildet hatte, in sich selbst zur Reife ... fühlte sie sich in ihrem Wesen frey und unabhängig. (...)

Aber auch dies ist vorüber. Nachdem nämlich die Kunst erfahren hatte, dass ihre lange Freiheit zur Unbestimmtheit geworden war, gegen welche ihr kein allgemeines Bedürfnis mehr, nur hie und da Prachtsinn oder Liebhaberei in etwas zu Hülfe kam, und fast nichts in ihr gegenüber stand, als Kritik; und nachdem bei einem solchen Zustande auch die Akademieen nicht zureichen konnten, ihr ein gesundes Leben zu geben oder zu erhalten: so feierte sie bekanntlich im Anfang unseres Jahrhunderts eine Art Busszeit. Sie wendete sich mit Recht ihrer heiligen Wiege wieder zu. Sie fand zunächst, was ihr vor Allem Noth that, Begeisterung wieder. (...) Eine um sich greifende Anerkennung ist gefolgt. Dies beweisen die Kunstvereine, die während des vorigen Jahrzehents in allen Theilen von Deutschland entstanden sind und noch sich vermehren. ...

Schon lehnt sich die Kunst nicht mehr, wie in der letztvergangenen Epoche, an eine characterisirte Religiosität und herrschende Gemüthsrichtung. Sie will jetzt wieder durch sich selbst, nicht als Zeichen und Typus wirken, sie wendet sich geradezu an das freie Innere des Menschen." (Museum 1833, S. 13 ff.)

Kuglers Rekurs auf die Entwicklung der Kunst stellt erst den Zusammenhang mit den pädagogischen Bemühungen her. Habe doch die Kunst selbst ihre Autonomie nur verwirklichen können, indem sie an eine breite handwerkliche Tradition anknüpfte, sich nicht ihrem Genius hingab, sondern als künstlerisches Talent in funktionalem Zusammenhang mit dem Leben ihrer Zeit trat. Entsprechend leitet Kugler auch seine Betrachtungen "über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben" ein. Obwohl, vielmehr weil nur dann, Kunst "wie ein Phänomen in dunkler Nacht emporsteigt", komme es darauf an, der ästhetischen Gestaltung wieder zu alldurchdringender Wirksamkeit zu verhelfen.

"Das einzelne vollendete Werk der Kunst hat in sich selbst Beginn und Beschluss, Grund und Zweck. ... Es ist ist nicht mit unumgänglicher Nothwendigkeit bedingt, dass äussere Umstände ihm fördernd, aufnehmend entgegentreten. ... Handelt es sich aber um eine a l l g e m e i n e B l ü t h e der Kunst, so muss eben auf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht

genommen werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem Kunst und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn hervor, welcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt und ihrem weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung einen ernährenden Boden zubereitet. ... Durch alle Kreise der Gesellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbreitet sein, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des Lebens gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner Vollendung entgegenzuführen sei. ...

Fragen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des Lebens zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache Antwort: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in einer körperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn der Form das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie nicht bei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder sich nicht einer willkürlichen, gesetzlosen Laune fügt, so zeigt sie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bildung der Form ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares Gesetz, ein harmonisches Verhältnis sichtbar wird, so ist dies die Andeutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätigkeit. Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss, das niedere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu begeistigen." (Hervorh. d. Verf.) (Schriften, 3, S. 206 f.)

Dieser durchgängige Grund von Kunst, mit den Belangen des Lebens verbunden zu sein - denn auch die 'freie Kunsttätigkeit' sei Ausdruck eines Bedürfnisses und sei es des höchsten ursprünglichen nach Religion - verwirklicht sich auf verschiedensten Ebenen. [1] Da die Sphäre der Entfaltung

---

1) "Aber die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, je nach den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses; es sind deren vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe hat es nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körperliche Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des Lebens hervorruft, zu thun; bei der zweiten kommt es auf Schmuck, Zierde, Verschönerung der Umgebungen an; die dritte bezieht sich auf diejenigen Punkte, an welche sich die geistigen Interessen des Lebens knüpfen, auf diejenigen Stätten, welche einer heiligen Erinnerung, einer innerlichen Sammlung des Gemüthes gewidmet sind, auf die Errichtung von Monumenten. Bei allen dreien ist, sofern es sich um eine allgemeine Blüthe der Kunst handelt, die künstlerische Durchdringung gleich wichtig." (Schriften, 3, S. 207)

des Genies sich mehr oder weniger selbst überlassen werden könne, bemüht sich Kugler vor allem um die Basis der künstlerischen Tätigkeit im Handwerklichen. Er verweist darauf, daß Kunst, "diese große Lehrerin der Menschen und des Gemüthes Erfreuerin, ohne welche das Schöne nicht gedacht und das Wahre nur unvollkommen erkannt werden kann" (Museum 1837, S. 253), auf dem praktischen Alltagsleben aufzubauen habe, um es in dieser Weise gebührend aufzuwerten. Ein richtig begriffenes Kunst-Handwerk wird sich dann nicht mehr auf erlernbare Prinzipien berufen, wie es seit dem 17. Jahrhundert geschehen sei, sondern um eine schöpferische formale Durchgestaltung sämtlicher Lebensbereiche bemühen, um allgegenwärtige Schönheit statt aufgesetzter ständig wechselnder Moden.

> "Denn erst da, wo das Auge auch in den Dingen des täglichen Verkehrs, auch in dem, wovon es stündlich umgeben ist, eine schöne Form, einen lebendigen, harmonischen Organismus der Gestalt zu sehen verlangt, wird ein künstlerischer Sinn in seiner allgemeinsten Ausdehnung ersichtlich." (Schriften, 3, S. 207)

In der großen Aufgabe der Veredelung des Alltags sollen sich die künstlerischen Talente zu ihrer wahren Rolle zusammenfinden und zugleich das echte Genie entlasten. Denn

> "auf das Ausserordentliche, das eben in den Wirkungen des Genie's liegt, einen Lebensberuf gründen zu wollen, dürfte sehr gefährlich sein, und gerade in einem solchen absichtlichen Streben ist ... der Grund jener Verfeindung, der zwischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen." (Ebd., S. 212)
>
> Als Folge blieb "für das Handwerk nur der nüchterne Bodensatz materieller Zweckmäßigkeit und Tüchtigkeit übrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine Erzeugnisse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung auf eine tiefere, reinere Schönheit, willkürlich erfunden, ward ein leeres, unerfreuliches Spiel der Mode. Hierdurch aber erlitt der allgemeine Kunstsinn des Volkes (Hervorh. d. Verf.) einen empfindlichen Stoß; nicht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form die Gesetze einer lebensvollen Schönheit zu erblicken, ward er ebenso gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft und vermochte nur noch in seltenem Falle deren tiefere Bedeutung aufzufassen." (Ebd., S. 211)

Den Verlust dieser Rezeptionsfähigkeit, durch falsche Trennungen von Kunst und Leben, von Handwerk und Kunst zustandegekommen, sieht Kugler als ernste Gefahr für eine Kunstblüte, zu der doch gerade das 19. Jahrhundert wieder fähig sei.

Im Bewußtsein der geschichtlichen Zusammenhänge muß hier der Kunstwissenschaftler eingreifen. Da er den Überblick hat, um Ursachen zu erkennen, Ansätze aufzuspüren und zu ihrer Weiterentwicklung beizutragen, sollte er sich in großem Umfang organisatorisch betätigen. Kuglers Kunstpolitik erstreckt sich dementsprechend auf die gesamte Breite der nationalen Kunstaktivitäten, getreu seiner Auffassung:

> "gelänge es erst, nach allen Theilen (unseres theuren Vaterlandes) hin die Kunst in die Erscheinung zu rufen, und an recht vielen Punkten Muster des Bessern aufzustellen, so würde sich ein r e i n e r e r Sinn für die Kunst rasch entwickeln, und diese einen Einfluss auf das bürgerliche und gewerbliche Leben erlangen, dessen sie gegenwärtig noch sehr entbehrt." (Museum 1837, S. 252 f.)

Hinsichtlich seiner Aktualität bietet sich vor allem das Kunstvereinswesen an: "Die vorzüglichsten Träger und Organe für (das) gemeinsame (lebendige Kunst)Interesse sind die Kunstvereine, deren Bildung ganz der neusten Zeit angehört." (Museum 1836, S. 81) Angetan von ihren volksbildnerischen Zielen weist Kugler immer wieder auf die Initiativen hin, Kunstsammlungen ins Leben zu rufen, Ausstellungen anzuregen oder zu veranstalten, oder gar befristete Leihgaben zu veranlassen. [1] Wenn die Vereine ursprünglich auch ins Leben

---

1) Zu letzterem Punkt begeistert sich KUGLER im "Museum" (1834): "Sind jene Hunderttausende nicht zu zählen, denen somit das Anschauen von Werken vergönnt war, welche unwiderstehlich auf die Seele des Beschauers wirken, Eindrücke in ihm hervorbringen, die kein noch so buntes Leben wieder verlöschen kann, Ahnungen des Höchsten und Herrlichsten hervorrufen, deren sich nur wenige bewusst waren? Ist es nicht aufs Bestimmteste zu erweisen,

gerufen worden seien, um fähige Künstler zu unterstützen, so liege ihr Hauptzweck doch in der allgemeinen Pflege der Kunst, was sich speziell auf den Kunstmarkt auswirke. [1] Dieser Umstand ist besonders zu beachten, führt er doch am unmittelbarsten das utilitaristisch-nationale Denken des 18. Jahrhunderts fort (vgl. Hagedorn). Es soll kurz daran erinnert werden, daß es schon den Vorläufern der Kunstvereine um eine ökonomische Verankerung der Kunst ging. Die 1754 in England gegründete "Society of the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce" entstand aus allgemeinem Kulturbedürfnis, spezifischem Kunstinteresse und ausgeprägtem Wirtschaftssinn heraus und wollte auf die moralische und kulturpolitische Aufgabe der Kunst Einfluß nehmen. 1765 bildete sich in Hamburg ein Pendant zur "Society": Der "Hamburgischen Patriotischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" war es vor allem daran gelegen, die französische Manier zurückzudrängen zugunsten eigener nationaler Kultur; eine grundlegende Erneuerung der Künste durch gelungene Produktion in Handwerk und Gewerbe, gewährleistet durch eine adäquate Rezeption seitens geschmackvoller Kenner, sollte zur nationalen Erprobung eigener Kräfte führen. Indem sich weite Kreise künstlerisch betätigen und aus eigener Anschauung lernen wollten, erwüchse ein kunstverständiges Publikum [2] - wichtiger Faktor an-

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 151:

wie an Orten, deren Kunstinteresse bisher auf einzelne Personen beschränkt war, gerade durch diese Sendungen ein bisher ungekannter allgemeiner Eifer für die Kunst erweckt worden ist?" (S. 109)

1) Das sei insbesondere für die Deutschen wichtig, die keine Tradition der Geschmacksbildung besäßen, die kein selbständiges kreatives Kunsthandwerk betrieben wie etwa die Franzosen, welche ihm das Gepräge freier Tätigkeit verliehen hätten, sondern die sich ein sicheres Verhältnis zur Kunst erst aufbauen müssen.

2) - wobei zunächst nicht die Ergebnisse vorrangig sind, sondern eine überhaupt stattfindende Kunstbeschäftigung.

gesichts einer beginnenden industriellen Fertigung! So schrieb schon 1808 der Kunsthistoriker J.D. Fiorillo lobend über die englische "Society",

> "'dass einzelne Patrioten hier dasjenige thaten, was man anderwärts der Regierung zu überlassen pflegt. Die Absicht, der Industrie neue Bahnen zu eröffnen, ist schon an sich der Bemühung freier Menschen werth, und wird nur noch wichtiger in einem kleinen, volkreichen Staate, dessen Seele diese Industrie geworden ist!'" (Zit. n. KOCH, S. 202)

Mit den Kunstvereinen soll bewirkt werden, daß sich die Kunstbeschäftigung in der Konsumtion niederschlägt und so kreislaufend mit der Kunstproduktion verbunden ist. Im "Museum" ermahnt Kugler die Kunstvereine,

> "sie sollten sich nicht blos passiv verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler geben, sondern mit eigener Thätigkeit in die Kunstrichtung der Zeit eingreifen. Sie sollten die Kunst nicht blos momentan und pekuniär unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben den allgemein vorhandenen Sinn für die Kunst (und somit natürlich auch die Künstler) zur höchsten Entwicklung fördern." (1836, S. 92)

Hinter derartigen Bemühungen um die Gegenwart steht der ungebrochen humanistische Anspruch, das Leben qualitativ wertvoll zu gestalten. Indem die Kunst-Gemeinschaften den wachsenden Wohlstand und das beginnende Freizeitverhalten des Bürgers auf Niveau zu halten suchen, wollen sie die 'aufklärerischen Gebote' in die B i l d u n g des 19. Jahrhunderts hinüberretten. [1] Doch schon Kugler sieht sich

---

1) Dies ist allerdings nur der Anfang eines Prozesses, der die seit der Entstehung eines Massenpublikums verlorene Einheit von Schaffen und Genießen wiederherstellen soll, und den H. WAENTIG in seinem Buch "Wirtschaft und Kunst" so beschreibt: "Keiner der modernen Staaten hat sich dieser Aufgabe zu entziehen vermocht. Reichere und immer reichere Mittel sind zu diesem Zwecke bereit gestellt worden. Und es ist dies ... nicht nur aus idealen Motiven geschehen, sondern zugleich in der Erwägung, daß diese wirtschaftlichen Opfer sich auch wirtschaftlich bezahlt machen würden. Ein Land, so argumentierte man, dessen gewerbliche Erzeugnisse denen anderer

einem ausgeprägt warenhaften Umgang mit Kunst gegenüber. Wenn er dennoch akzeptiert, daß beispielsweise Losverfahren über den Besitz eines Kunstwerks entscheiden oder Kunstaktien angelegt werden, so hält er das Ganze für ein Experimentierstadium des Übergangs, "... da eben diese neuerwachte Kunstliebe im Volk noch mannigfacher festerer Begründung, Nahrung und Ausbildung bedarf (wie solche wohl am Besten durch den täglichen Umgang mit Kunstwerken erlangt wird)". (Museum 1836, S. 82) Doch trotz seines Wohlwollens muß Kugler bekennen, daß die Kunstvereine zwar ein lebhaftes Verlangen nach Kunstgenuß angeregt hätten, jedoch nicht immer zur rechten Geschmacksbildung beitrügen. Statt der breiten Förderung neuer Kunstfunktionen mache sich unübersehbar die konventionelle Mittelmäßigkeit eines Massenpublikums breit. Bei dessen Genußwünschen komme einerseits die Erbauung zu kurz, andererseits vermöge es auch nicht, dem Kunsthandwerk seinen gebührenden Stellenwert im Ganzen der Kunst [1] einzuräumen. Unbekümmert um die Entstehungsgeschichte der Kunstwerke, die sein Wohlgefallen erregen, erfreue sich das Publikum an deren bloßer Erscheinung, was zwar schon immer kennzeichnend gewesen sei, doch - bei aller Genugtuung über ausgedehnte Liebhaberei - eben auch gefährlich. Denn Kugler erkennt die Beliebigkeit des Dilettierens hinsichtlich des Objekts. Ohne

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 153:

> Länder technisch ebenbürtig, ästhetisch überlegen seien, würde sich volkswirtschaftlich eines doppelten Vorzuges zu erfreuen haben. Es würde einmal weniger in die Versuchung kommen, dieser Art Güter von andern Völkern zu beziehn und fremde Arbeit zu beschäftigen; es würde zweitens hoffen dürfen, mit Hilfe der künstlerischen Qualität seiner Produkte seinen Markt zu erweitern und bei der Schwierigkeit ihrer Nachahmung sich den gewonnenen Vorsprung dauernd zu sichern." (S. 403)

1) - d.h. in einer ansonsten 'autonom' definierten Kunst! Man erinnere sich, daß doch gerade die Kunstautonomie a u c h eine Befreiung vom Publikum war!

Außensteuerung werde das Volk nicht zur Kunst erzogen, sondern die Kunst zur leichten Entspannung herabgewürdigt.

> "Es wird keine bestimmte, durchgreifende, bewusste Richtung von Seiten der Begehrenden, der Empfänger und Besitzer bemerkbar; es ist möglich, dass deren Sinn, bei anderweitig hinzutretenden äusseren Verhältnissen, auf eine andere Richtung hinübergelenkt werde, eine andere Liebhaberei an die Stelle der Interessen für Werke der Kunst trete. Eine zureichende Sicherung dieser Interessen ist nur in dem Falle denkbar, wenn ... auf der einen Seite ... das gemeine Bedürfniss des alltäglichen Verkehrs künstlerische Gestalt annimmt, auf der andern mit Ernst und Liebe auf die Herstellung künstlerischer Monumente gedacht wird." (Schriften, 3, S. 208 f.)

Diese wichtige Aufgabe darf man nicht nur der freien Initiative von Privatleuten überlassen. Zu sehr werde die "mercantile Speculation" begünstigt, zu stark werden oberflächliche Reize, das "sinnlich Bestechende und Erschütternde" beachtet und damit "die hohe, innerlich sittliche Bedeutung der Kunst" in Frage gestellt. Einen Ausweg sieht Kugler in der staatlichen Fürsorge. Der Staat solle den freien Verkehr nicht beschränken, [1] die Kunst jedoch vor den Gefahren falscher Aneignung schützen und sie in würdige Bahnen lenken. Seine Schrift "Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung" leitet Kugler mit den Worten ein:

---

1) Bezüglich konservatorischer Tätigkeit schreibt Kugler beispielsweise: Die "individuelle Teilnahme aber kann nur durch Privat-Wirksamkeit hervorgerufen werden, und die letztere wird sich aller Orten am zweckmäßigsten durch V e r e i n e bethätigen können. ... Ich meine aber, dass die Vereine für den in Rede stehenden Zweck wirklich thätig sein und sich nicht bei gelehrten Vorträgen, gelegentlichen Editionen und gelegentlichen Klagen über den Mangel des Sinnes für ihre Interessen beruhigen müssen. Sie müssen praktisch auf den Sinn des Volkes einwirken, populäre Belehrungen über den Werth der Denkmäler verbreiten (in selbständigen Schriftchen und ganz besonders in den kleinen städtischen Wochenblättern) und mit ihren Agenten überall zur Hand sein, um im einzelnen Fall durch gütliches Besprechen mit den Betheiligten das Wünschenswerthe und Mögliche zu vermitteln." (Deutsches Kunstblatt 1850, S. 94)

> "Wie die Wissenschaft dazu berufen ist, den Menschen geistig frei zu machen, so ist es die Bestimmung der Kunst, ihm das Gepräge des geistigen Adels zu geben. Es wird mithin die Staats-Regierung, wenn es überhaupt zu ihren Pflichten gehört, die Bildung des Volkes zu fördern und zu leiten, diese Sorge nicht blos der Wissenschaft, sondern auch der Kunst zuzuwenden haben. Und dies um so mehr, als die Kunst in ihrer Allgemein-Verständlichkeit, in ihrer sinnlichen Kraft einen umfassenderen und schnelleren Einfluß, auf die Einzelnen wie auf das öffentliche Leben und dessen Stimmung, auszuüben im Stande ist aus demselben Grunde aber zugleich der Entartung leichter unterliegt und zur Erschlaffung und selbst im Widerspruch mit ihrer ursprünglichen Bestimmung, zur Gemeinheit führen kann."

Es liegt im eigenen Interesse des Staates, die Kunst zu schützen und zu lenken, was man insbesondere an den Erfahrungen Frankreichs belegen könne. Der Grund für das dortige blühende Kunstleben sei die Anerkennung der Kunst als Bedürfnis von Staat und Nation und ihre Behandlung als "nothwendiges Glied in der Kette des öffentlichen Lebens". Kunstaktivitäten auf "volksthümlicher Breite" demonstrierten, daß ihre Existenz

> "keine zufällige ist und sie vielmehr mit innerer Nothwendigkeit dem Leben der Nation sich anschliesse(n). Daher steht denn auch der französische Künstler nicht verloren unter den übrigen Erscheinungen des Tages da; daher empfängt er seinen positiven Beruf für das Leben und die Pflicht ... für die nationalen Interessen mit thätig zu sein". (Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste ... in Frankreich und Belgien", S. 27 f.)

In dem soeben genannten Reisebericht lobt Kugler die wissenschaftliche Erforschung der Kunstdenkmäler und die öffentliche Begründung aller getroffenen Maßnahmen, was nicht dilettantisch vonstatten ginge, sondern ein ernsthaftes systematisches Aufarbeiten der nationalen Geschichte darstelle. [1] Aus seinen Beobachtungen gehen 1859 die "Grundbestim-

---

1) KUGLER äußert sich z.T. sehr genau über das didaktische Vorgehen. Ein Auszug aus seinen Beoabachtungen zur 'Denkmalspflege' soll sein detailliertes Interesse verdeutli-

mungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten" hervor, in denen Kugler einen Zusammenhang von Kunstschaffen, Ausstellungswesen und Erziehung des Volkes zur Kunst für das eigene Vaterland gesetzhaft formuliert:

> "§ 1 Die Kunst steht in einem gesetzlich bestimmten Verhältnis zum Staate (...)
>
> § 3 In Betracht des wohlthätigen Einflusses, welchen die Kunst auf die Läuterung der Sitte und auf die allgemeine Bildung auszuüben vermag, wird die Pflege der Kunst als ein öffentliches Bedürfniss anerkannt." (S. 7 f.)

Dabei wirke am unmittelbarsten die "Veranlassung zur Ausführung neuer Kunstwerke", daneben aber auch die "Sorge für Erhaltung und Geltendmachung der Werke älterer Kunst." Für beides habe der Staat in Gestalt seiner Experten Sorge zu tragen, d.h. aber unter Mithilfe der Kunstwissenschaftler

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 156:

> chen. Er schreibt: "Die Aufgabe des Comité historique des arts et monuments ist die Erforschung Alles dessen, was die Geschichte der Kunst in Frankreich im weitesten Umfange berührt (...). Zu diesem Behuf ist von dem Comité ein Formular mit 64 Frage-Artikeln ... aufgesetzt und dasselbe an die sämmtlichen Communen des Staates ... vertheilt (worden) ... Jeder Empfänger ist gebeten, das Formular selbständig auszufüllen, so dass man die verschiedenen Angaben über einen Ort stets mit einander controliren kann. (...) Ueberhaupt soll die Vertheilung der Formulare schon an sich sehr anregend auf das Interesse für die Denkmäler gewirkt haben.
> Das Comité ist indess bei der blossen Austheilung dieser Formulare nicht stehen geblieben, sondern hat auch anderweitig in möglichst umfassender Weise darauf hingewirkt, das Verständnis der Denkmäler im Allgemeinen und hiedurch zugleich die richtige Auffassung der in den Formularen enthaltenen Fragepunkte zu fördern. Zu diesem Behuf ist eine Anzahl sogenannter 'Instructionen' ausgearbeitet worden, welche eine gründlich wissenschaftliche und zugleich leicht verständliche Unterweisung über die geschichtliche Bedeutung der Denkmäler enthalten und denen durch zahlreich beigefügte bildliche Darstellungen, namentlich durch in den Text eingedruckte Holzschnitte, eine genügende Anschaulichkeit gegeben ist." (Über die Anstalten..., S. 72 f.)

(vgl. S. 166. Zit. EGGERS), deren unverzichtbare Aufgabe es sei, den organischen Zusammenhang im gesamten Kunstgeschehen zu demonstrieren.

> "Wenn überhaupt die Kunst für die geistige Erhebung des Menschen so wesentlich mitwirkt, wenn diese Erhebung nicht blos dem bevorzugten Einzelnen, sondern wo möglich der Gesamtheit des Volkes zu Theil werden soll, so muss Etwas da sein, worauf sie sich begründe. Kunstlehre, Beförderung des artistischen Betriebes, Anerkennung des künstlerischen Strebens können in dieser Beziehung doch nur mittelbar und vorbereitend wirken; zum wahren Bewusstsein einer das Leben durchdringenden Kunst kann das Volk erst gelangen und sich in demselben erhalten, wenn die Vertreter der höchsten Intelligenz ihm entsprechende, an die höchsten Interessen des Lebens sich anlehnende Meisterwerke gegenüberführen. Ohne diese, die wichtigste Maassregel wird trotz aller sonstigen Veranstaltungen die wahre Durchbildung des allgemeinen ästhetischen Sinnes immer zweifelhaft bleiben müssen"; andererseits aber "... kann endlich eine künstlerische Schule (im höheren Sinne des Wortes), eine künstlerische Tradition gebildet werden, welche allein die Fortdauer der ächten Classicität des künstlerischen Schaffens verbürgt." (Kunst als Gegenstand..., S. 32 f.)

Aus Kuglers Worten spricht deutlich das Verantwortungsgefühl des Kunsthistorikers für den Kunstgeschmack der Nation. Indem er als Fachmann den Gang der Kunstentwicklung an Meister- und Musterwerken aufzeigt, steuert er gleichzeitig die Produktion "richtiger, gediegener Kunst in handwerklicher wie historisch-nationaler Hinsicht", organisiert er ein W e c h s e l v e r h ä l t n i s zwischen Produktion und Rezeption. In diesem Sinne thematisiert Kugler auch nicht den Betrachtungsakt als solchen, sondern die 'Nachwirkung' der Rezeption. Wenn er äußert, "für die Ausbildung des Geschmackes bedürfe es überall, in der Wissenschaft und recht besonders in der Kunst der Beispiele - der Musterwerke", so geht es nicht um das Erlernen von Genußfähigkeit an den hervorragendsten Zeugnissen, sondern um die Erkenntnis sowohl ihres ästhetischen 'Gebrauchswerts' wie ihres Ausdrucks nationalen Selbstbewußtseins. Kunstgenuß ist immer auch Anstoß für eine allgemeine ästhetisch-

qualitative Produktivität im Dienst an der Nation, als Sicherung einer allgemeinen Kunstblüte. [1] Kugler problematisiert die Rezeption eindeutig im Hinblick auf die Kunstentwicklung seiner Zeit. [2] Alle Aufmerksamkeit auf das Betrachten von Werken zu richten, [3] bietet ihm per se noch keine Gewähr für die Festigung des Kunstbetriebs (noch positiv gemeint). Wiederholt betont er, daß das Volk nur künstlerisch zu erziehen sei durch den gezielten Einfluß auf die Produktion [4]. Deshalb sieht er seine kunstpolitische Rolle vor allem darin, den Kunstschaffenden durch ein Verfügbarmachen kunstgeschichtlicher Kenntnisse i h r e Möglichkeiten des Einflusses auf positive Lebensgestaltung aufzuzeigen. Die Erziehung zur Kunst müßten zunächst die Künstler leisten, deren richtiges Verhältnis zu ihrer Tätigkeit Voraus-

---

1) Vgl. an dieser Stelle die genießerische Betrachterhaltung HEINSEs, der die Kunstrezeption überhaupt erst dem Leben (hedonistisch) 'dienstbar' machte, als ganz persönliche Forderung nach Lustgewinn!

2) Wilhelm TREUE schreibt in seinem Aufsatz über KUGLER: "Daß die Kunst der Gegenwart ein höheres Recht habe als die der Vergangenheit, ist von Kugler mehrfach eindeutig ausgesprochen worden (...). So stark bewegte Kugler zeitweise ... jenes Thema, daß die Frage berechtigt ist, ob er nicht überhaupt mehr Kunstpolitiker, Kritiker, Anreger und Förderer der gegenwärtigen Kunst gewesen sei als Historiker; ob nicht seine ganze historische Bildung und Kenntnis nur Vorstufe und Grundlage für den Kunstpolitiker war oder sein sollte." (TREUE, S. 489)

3) Indem Produktion und Rezeption eng verknüpft werden bzw. sich die Rezeptionsfrage an der gleichzeitigen Produktion ausrichtet, besteht noch keine Gefahr, sie von 'therapeutischen' Gesichtspunkten her anzugehen, wie es z.T. Ende des 19. Jahrhunderts geschieht, wenn Kunstwerke gezielt auf ihr "Genußpotential" hin betrachtet werden.

4) - obwohl er - typisch für den aufblühenden Kapitalismus - an einen harmonischen Ausgleich zwischen Bedürfnissen und Produktion glaubt, wenn nur das Gesamte auf natürlichen Bedingungen beruhe.

setzung für eine umfassende Wirkung der Kunst sei. [1] "Ihr Künstler seid das Bewußtsein des Volkes von der Kunst: euer Amt ist es, den Sinn des Volkes würdig zu leiten!" (Museum 1836, S. 5) Rezipientenerziehung kann letztlich nur als Rückkoppelung des Kunst-Angebots erreicht werden. [2]

Diese Gewichtung zeigt sich auch in Kuglers Vorstellungen zur Darbietung von Kunstwerken. Wenn er sich konkret zu Präsentationsproblemen äußert, so greift er weniger die fachdisziplinäre Debatte auf, der es um das Prinzip historischer oder systematischer Anordnung geht und um die Frage nach Zulassung künstlerisch-dekorativer Kriterien, sondern macht eher psychologische Bemerkungen zur Ausstellungsfrage. [3] So komme es auf eine "nach den Umständen sehr

---

1) "Wären die Akademien von dem Grundsatz erfüllt ... wesentlich nur auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken ... die Kunst in ihrer unmittelbaren Richtung auf das praktische Leben, in ihrer Bedeutsamkeit für die Veredelung der Lebensbedürfnisse zu betrachten, so würde gerade in ihnen der sicherste Grund, das kräftigste Mittel für eine allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im Volke gewonnen sein." (Schriften 3, S. 215 f.)

2) Ein Rezipientekreis komme ohnehin zustande mit wachsendem Wohlstand, sprich: den erweiterten Bedürfnissen eines Volkes.
Dies kann die nächste Generation schon nicht mehr so optimistisch sehen, sie muß vielmehr beklagen, daß sich Reichtum nicht unbedingt in kulturellem Interesse niederschlägt (s. EITELBERGER).

3) Indem er sich auch in den laienhaften Betrachter hineinversetzt, versteht er, daß es in den Kunstsammlungen ein Mißstand für den Beschauer ist, von vielen ebenbürtigen Nachbarbildern abstrahieren zu müssen; bei streng chronologischer Bilder-Hängung entfalle zwar eine unvermittelte Konfrontation mit dem ganz Fremdartigen (dem in anderer Art hervorragenden Nachbarbild). Sie berge jedoch die Gefahr der Ermüdung. Dem Laien solle daher vor allem der Gegensatz von Meisterwerken und "untergeordneten" Bildern demonstriert werden; "man wird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der einzelnen Werke würdigen und ihre eigene Gültigkeit, sowie auch umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, ungleich richtiger auffassen lernen." (Schriften 3, S. 217) (Forts. d. Anm. auf S. 161)

verschiedenartige Weise der Vorführung" der Kunstwerke an. Generell unterscheidet Kugler zwischen Kunst-Sammlungen, die dem wissenschaftlichen Interesse dienen (wo Geschichtlichkeit im Verhältnis zum Schönen exemplifiziert wird) und volksbildenden Kunst-Ausstellungen, die vor allem zeitgenössische Werke darbieten oder in "Galerie-Manier" Kulturgeschichte veranschaulichen sollten. Da es für den Laien unmöglich sei, sich durch "an Technik, Auffassung und Inhalt durchaus Verschiedenartiges" sinnvoll durchzufinden, müsse für das breite Publikum das Wettkampfverhältnis der Kunstzeugnisse zueinander betont und überdies eine Festtagsstimmung erzeugt werden. Derartige Ausstellungen erweckten das lebendige Kunstinteresse und kämen vor allem der Kunstentwicklung zugute. Wie nahtlos Kugler die Betrachtung in das Kunstgeschehen integrieren will, und wie selbstverständlich er den Kunstgenuß in Gegenwartsbelangen aufgehen läßt, verdeutlicht sich noch, wenn er - vom Ausstellungsbetrieb absehend - dafür plädiert, daß Kunstwerke in die natürliche Umwelt des Menschen gehörten, da sie dort u n m i t t e l b a r und wiederholt rezipiert werden könnten.

> "Doch sind wir der Meinung, dass die Kunst erst dann wieder einen bedeutenderen, ernstlicheren Einfluss auf das Leben auszuüben vermag, wenn sie selbst mehr eine Angelegenheit des öffentlichen Lebens, wenn sie zu einer würdigen Ausschmückung öffentlicher Gebäude angewandt wird. Eine Kunst s a m m l u n g ist ein Ding voller Widersprüche, fast nur dem Gelehrten, dem sogenannten Kenner geniessbar." (Museum 1833, S. 84)

Kunst und Geschichte scheinen Kugler nur dann von allgemeiner Bedeutung, wenn sie lebensnah zu aktualisieren sind. "Was nützt eine Reihe großer Ahnen, wenn der Enkel sich ihnen nicht würdig anreiht? Was die ererbte Scholle, wenn wir sie nicht aufs Neue bestellen?" (Schriften 3, S. 226) Wenn

---

Forts. d. Anm. 3) v. S. 160:

So werde die "bunte Manigfaltigkeit gewahrt, aber das Kaleidoscophafte genommen"; wichtig sei ein belehrender Gesamteindruck.

aber "bei so ganz verschiedenen Bildungsverhältnissen" die Kunst heute "nicht unmittelbar aus unbewusstem Gefühl hervorzugehen" vermag, so soll sie

> "auf einem Umwege, an den Beispielen der Vorzeit grossgezogen, an das Leben der Gegenwart herantreten und diese sodann in liebevoller Umfassung wieder zur Einheit, Natürlichkeit und zu dem Ebenmaasse zwischen Geist und Gestalt zurückleiten". (Ebd., S. 209 f.)

So weit Kugler organisatorisch dazu imstande ist, will er direkten Einfluß auf die Kunstproduktion seiner Zeit nehmen, unterstützend aber thematisiert er den 'Umweg' der Rezeption [1], die, als Aufforderung verstanden, ebenfalls im gegenwärtigen Leben 'produktiv' wird. Diese 'effektive' Kontinuität der Vergangenheit, die Kugler realisieren möchte, offenbart sich insbesondere in seinen Äußerungen zur 'Denkmalspflege'.

> "In der Herrichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnisstätten ... Form und Gestalt (gemeinsamer Begeisterung) (...) um das Volk ... zu überzeugen, welch ein unerschöpflicher Nahrungsquell seiner edelsten, unbesiegbarsten Kräfte in dem Vorhandensein jener Monumente verborgen sei. Wo die grosse Scheidung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wiederum aufgehoben wird, da treten die Geister unsrer Vorfahren in einen Bund mit uns, dessen Stärke durch keine äussere Gewalt gebrochen werden kann." (Museum 1836, S. 90 f.)

(Kunst)Geschichte mündet in Gegenwartsbewältigung, indem sie als ein entwicklungsgeschichtlicher Anschauungsunterricht fungiert, der die sittlichen Möglichkeiten des Einflusses auf die Lebensgestaltung erfahrbar (fühlbar) macht. Mögen die überlieferten Werke für den Betrachter nur "historische Kunde" sein oder vollendetes Vorbild, immer enthalten sie einen Anstoß für die Weiterverarbeitung. [2]

---

1) - da die Gegenwart wohl auf diesen (gegenüber früherer Kunstentstehung) umgekehrten Weg der Entwicklung angewiesen sei!

2) "Das geistige Wollen und Streben der verschiedenen Zei-

In einer Kritik der archäologischen Geschichtsrezeption erläutert Kugler eindringlich, was ein falsches historisches Verhältnis kennzeichne und wie persönlich frühere Jahrhunderte mit dem Überlieferten umgingen. "Der die Bedürfnisse der Gegenwart missachtende archäologische Eifer" habe den "geschichtlichen Zustand" der Denkmäler, d.h. "die Art und Weise, wie oft eine Reihe von Jahrhunderten ihnen ihren Stempel aufgedrückt hat", immer mehr verwischt.

> "Es ist eine unglückselige pedantische Liebhaberei, die alten Bauwerke überall auf ihren primitiven Zustand zurückführen zu wollen: ... allen späteren Epochen, die das Denkmal auch zu dem ihrigen gemacht hatten, ist bitter Unrecht geschehen, und dem Beschauer ist das Band, das ihn mit dem Werke verbinden soll, zerrisen und seine persönliche Theilnahme abgekältet. Wer nicht an diesem oder an jenem Abschnitt der kunstgeschichtlichen Studien hängen geblieben ist, wer auf der Höhe der geschichtlichen Anschauung steht und, weil er ein Herz für die ganze Vergangen-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 162:

> ten ist verschieden; die Werke, welche der Vergangenheit in dieser Beziehung zum Ausdruck gedient haben, vermögen dasselbe nicht mehr für die Gegenwart. Sie verlieren also, den Anforderungen der Gegenwart gegenüber, einen Theil ihrer Bestimmung und treten gegen die Werke der letzteren in gewissem Betracht zurück. Aber sie erhalten eine neue Bedeutung. Zunächst einfach die des D e n k m a l e s , welches den Ausdruck früherer Lebensrichtungen in sich bewahrt und somit für die allgemeine historische Kunde, wie auch für die der artistischen Entwickelung unter besondern gegebenen Verhältnissen, von belehrender Wichtigkeit ist. Dann aber gewinnen diejenigen unter den Kunstwerken der Vergangenheit, welche das Gepräge der Vollendung tragen, eine über den Begriff des blossen Denkmales hinausgehende Bedeutung; sie treten der Gegenwart, eben weil sie ausserhalb der Strebungen derselben stehen und dabei das Resultat geistigen Ringens in ihnen fertig und abgeschlossen daliegt, zugleich als M u s t e r und V o r b i l d e r , als mahnende Zeichen zur Nacheiferung gegenüber. Die grossen Meisterwerke aus solchen Zeiten, in welchen die eine oder die andere Kunst sich einer besondern Blüthe erfreute, werden daher auf die künstlerische Erhebung, auf den Kunstsinn und die Kunstbildung der Nachkommen stets wiederum den unmittelbarsten Einfluss auszuüben im Stande sein." (Kunst als Gegenstand..., S. 33 f.)

heit hat, auch die Gegenwart fühlt und die Zukunft ahnt, dem gleichen sich die einzelnen Umwandlungen, die die Jahrhunderte mit den einzelnen Denkmälern vorgenommen haben, zu einer höheren Harmonie aus, und sein zur einfachen Natürlichkeit zurückkehrendes Gefühl wird nicht verletzt, mag auch einer gothischen Façade ein Portal im Renaissancestyl vorgebaut oder ein romanisches Innere mit einer Roccoco-Decoration überzogen sein." (Deutsches Kunstblatt 1850, S. 94) 1)

Über allem Erkenntnisstreben steht das Bedürfnis nach l e b e n d i g e r Teilnahme an der Vergangenheit; dem "eingebildeten Schönheitsgefühl" der Forscher tritt die Forderung nach einem machtvollen Eindruck auf das Gemüt des Beschauers entgegen. Hier klingt bereits ein Unbehagen am Forschungsverhalten der Kunstgeschichte an, die über ihrem kritischen Sichten die Frage nach dessen Bedeutsamkeit vergißt und das Recht der Rezipienten auf interessierte, beziehungsreiche Aneignung nicht beachtet. Im Kulminationspunkt des Gegenwartsinteresses sieht Kugler indessen die Bemühungen um eine lebendige Aneignung der Kunst und das Erfassen ihrer Geschichtlichkeit vereint. Anders als bei der üblichen Diskrepanz zwischen wissensmäßiger Rezeption weltferner Gelehrter und genießerischem Konsum eines tendenziell anspruchslosen Massenpublikums - was sich gewissermaßen alternativ zu institutionalisieren begann seit dem Aufkommen einer eigenständigen Wissenschaft der Kunstgeschichte (s. Museums- bzw. Kunstvereins- und Ausstellungswesen) - scheint die Kunstbetrachtung für eine 'angewandte' Wissenschaft niemals einseitig. Denn Kunst als Krönung des Lebens, die zugleich integriert ist in die allgemeine Produktivität, darf weder als Wissen stillgelegt noch selbstzweckhaft einverleibt werden, sondern muß nutzbringender

---

1) Der Forschung darf es nicht nur um die Entdeckung vergangener Schönheiten gehen, sondern um die ethische Komponente, die sich in den jeweiligen Möglichkeiten zur Bedeutungsgebung realisiert.

Erfahrbarkeit' verhaftet bleiben. [1] Durch die Aufgabe, Kunst dem bürgerlichen Leben stimulierend voranzustellen - denn nach Kugler bedeuten Fortschritte in der Kunst Fortschritte im Leben - vermag der Kunstgegenstand nicht zum toten Bildungsgut herabzusinken, sondern wartet auf den 'rechten Genuß', durch welchen er immer wieder läuternd in den Lebensprozeß zurückführt.

Wenn in dieser Weise das von Kugler beanspruchte Motto W.v. Humboldts erfüllt werden soll - "man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuß ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch für irgendetwas Höheres empfänglich bleiben soll" (zit. n. TREUE, S. 494) -, so muß der Kunstwissenschaftler auch die feuilletonistisch gewordene Kunstkritik beachten.

> "Dadurch aber, dass die Kritiken dieser Art eine so grosse Ausdehnung gewinnen, lassen sie sich bereits als ein Organ des Volkes betrachten, heben sie durch den Widerspruch des Einen gegen das Andre die Einseitigkeit des Urtheils auf und bilden sie ein nicht zu übersehendes Zeugnis über das Verhalten des Publikums zu der neu emporstrebenden Kunst." (Museum 1837, S. 180)

---

1) Diese Einstellung kommt auch deutlich in einem Artikel EGGERs im "Deutschen Kunstblatt" zum Ausdruck: "Erkennt man aber höhere Zwecke an, erkennt man an, dass eine ... Ausstellung in ihrer Gesammtheit dem Beschauer nicht blos eine klare Uebersicht vorlegen soll, was Alles und wie Vieles geleistet wurde, sondern auch, wie sich der innere Entwicklungsgang der Staffeleimalerei gestaltet ... gesteht man also zu, dass man ... für eine eingehende Durchschau, welcher es an einem Gesammtresultat gelegen ist, ausstellt, so liegt es auf der Hand, dass nach andern Grundsätzen, als nach denen der Zufälligkeit, angeordnet werden muß". Das macht dann "... in der That den Eindruck eines ... Ringplatzes, wo die Schulen zusammentreten, die verschiedenen Fächer mit den Talenten, welche sie aufzuweisen haben, und das ist doch anziehender, belehrender und für kunsthistorische Resultate der Gegenwart befriedigender, als eine Ausstellung von Zimmern mit Gemälden oder ein Markt, wo die materiellen Interessen, für welche anderswo Raum ist, sich breit machen." (1850, S. 305 f.)

Indem diese "flüchtigen Erscheinungen" vollständig gesammelt werden sollten, vermitteln sie die vielfältige Kunstbeschäftigung mit einer Möglichkeit zu wissenschaftlicher 'Kontrolle'. Gleichermaßen begrüßt Kugler Ausstellungsliteratur und Kataloge, die den Kunstgenuß-vor-Ort didaktisch perpetuieren: "Man will das, woran man sich mit eignen Augen ergötzt hat, auch in selbständig geschlossenen Räumen ausgesprochen sehen und so zur fortgesetzten Unterhaltung, zur Schärfung des Urteils, zur bleibenden Erinnerung aufbewahren." (Ebd., S. 180) Zu einer Betrachterhaltung, die auf das aktuelle Kunstleben wirken will, gehört eine gewisse Vollständigkeit der Aspekte bzw. die Ganzheitlichkeit einer guten Kritik. Indem sie die Unvoreingenommenheit des Nicht-Fachmanns integriert, ist sie imstande, eine Verbindung mit der großen Menge der Kunstliebhaber herzustellen und deren Aneignungspraktiken zugleich verwissenschaftlichend zu heben. Ganz im Sinne Kuglers schreibt F. Eggers im "Deutschen Kunstblatt":

> "Wir meinen die K u n s t k r i t i k . Freilich ist sie nach unserer Ansicht eben so sehr wie die übrigen Kunstdisciplinen berufen, der Kunst zu dienen. Zeichnet die Theorie die Regel und Gesetze auf, welche die Künstler erfinden, die Geschichte aber die Thaten, die sie vollbringen, so ist es die Kritik, welche das Kunstwerk in seiner ganzen Erscheinung und seiner vollen Bedeutung, seinem wahren Werthe zu würdigen hat. (...) Es ist daher von einem gründlichen Kritiker zu verlangen, dass nicht bloss sein Auge vielfältig geübt und erstarkt sei unter Kunstwerken, dass er nicht bloss eine gewisse Geläufigkeit besitze, auf die verschiedenartigsten Kunstgedanken einzugehen, er muss auch mit Theorie und Geschichte vertraut sein, aus denselben Gründen, aus denen der schaffende Künstler ihrer nicht entrathen konnte. Mit einem Worte, e r ist es, der dem Künstler sein Werk in seiner ganzen Tiefe nachempfinden, der es geistig reproduciren soll, der es im Ganzen wie im Einzelnen auffassen, der es nicht bloss in Idee und Form zu zerlegen, sondern auch wieder zum vollsten eignen Genusse zusammenzusetzen wissen muss, nachdem er es im Anfang seiner Betrachtung mit williger Hingebung in seiner Totalität hat auf sich wirken lassen. D a n n ist es möglich, dass nicht seine Individualität, nicht seine Stimmung, sondern dass die Wissenschaft durch ihn rede." (1850, S. 2)

Eine empfindende, primär unanalytische Betrachtung ist Teil der kunsthistorischen Beschäftigung und steht nicht im Konflikt mit der Wissenschaftlichkeit. Nähert man sich dem Kunstwerk vorurteilslos und gleichzeitig von der Sache her mit objektiven Gründen, so erreicht man die wünschenswerte Form der Kunstrezeption, die alle Bezüge zum Gegenstand zu umfassen vermag und damit dem Kunstschaffen entspricht. [1] Diese Adäquatheit ist eminent wichtig, da es um jene direkte Wechselwirkung mit der Produktion geht. Indem die Betrachtung das Kunstschaffen in umgekehrter Richtung wiederholt, verstärken sich beide gegenseitig und können am besten zu einer führenden Stellung der Kunst im bürgerlichen Leben beitragen.

- R. Eitelberger oder der Aspekt der Ökonomisierung der Kunst

Eine Generation später hat sich ein Erfolg der kunstfördernden Maßnahmen nicht in erwarteter Weise eingestellt. Rudolf Eitelberger v. Edelberg (1817 - 1885) beklagt vielmehr einen übertriebenen Kunsteifer, der vorwiegend dem Mittelmäßigen huldige und durch sein Urteil die Kunstentwicklung in die falsche Richtung lenke.

> "Wie man allgemein und mit Recht klagt, daß gute Musik zu wenig gehört, bedeutsame Bücher zu wenig gelesen werden, so werden auch Kunstwerke von Tiefe und Bedeutung nur ausnahmsweise genossen, daher auch nur als Ausnahme betrachtet und von dem Gewöhnlichen wird die Regel abgeleitet. (...) Statt aus der Anschauung der Kunstwerke großer Kunstepochen zu lernen, daß die ganze Kunst nur aus der Mitte des Volkslebens hervorgeht und daß in Zeiten, deren Cultur, wie die unsere theilweise eine raffinirte ist, noch mehr Raffinement, gerade im Kunstgebiethe, herbeyzuführen, wo alles auf

---

1) Die Betrachtung soll andererseits auch nicht über das Kunstschaffen hinausgehen wie beispielsweise die romantische Kunstkritik, welche sich in gewisser Weise verselbständigt.

> Ursprünglichkeit und Naivetät und natürlichen Verstand ankommt, zu nichts anderem führen kann, als das Leben in seiner natürlichen Entwicklung zu hemmen und die Geister zu verstimmen, - statt diesem hat man theils aus Unkenntniß, theils aus Eitelkeit, oft mit dem besten Willen das Hervorbrechen des Großen zu begünstigen, die Kunstentwicklung in ungesunde Richtungen gezwängt." (Kunstkritik, o.S.)

Haben die didaktischen Bemühungen den Eintritt in das Reich der Kunst dermaßen erleichtert, daß die Kunst selbst sich schließlich auf die bequeme und angenehme Rezeption eingestellt hat, daß sie nun garantieren will, ohne große Vorschulung genießbar zu sein, womit sie jedoch ihren aufbauenden, sittlichen Einfluß versagt? Eitelberger führt im o.g. Artikel aus:

> "Ein Grund scheint mir in der überschwänglichen Productivität der Zeit zu liegen ..., weil die productiven Geister selbst schon jene Meinung ergriffen hat, durch die Massenhaftigkeit des Gebothenen und nicht durch seine Bedeutsamkeit zu wirken. ... Die Massen, die sich auf den öffentlichen Markt drängen, erzeugen mit der Unruhe der Gemüther, eine Hast im Auffassen auf der einen und auf der andern Seite das Streben, einen Eindruck durch etwas Neues, Blendendes, zu verwischen. (...) Selten gewohnt, etwas Gelungenes zu sehen, mit hineingerissen in das Treiben, das mit blendenden Farben, pikanten Situationen oder krankhafter Jagd nach Tiefsinn und Ernst Aufsehen erregen will, hält (das Publikum) am Ende selbst den leeren Effect für künstlerische Wirkung, mystische Grübeleyen für Geistestiefe, und das Gesunde, Echte, Kernige geht spurlos an ihm vorüber. ... Soll das Publicum dann nicht irre werden, nicht bloß in seinem Urtheile über Künstler, sondern auch in seinem Geschmack?"

Eitelberger registriert den Kunstbetrieb eindeutig negativ. Indem die Selbstregulation zwischen Produktion und Rezeption nur zu einem qualitativen Abfall der Kunst und zur Unsicherheit des allgemeinen Geschmacks geführt hat und die bisherige Kunstpolitik nicht durchzugreifen vermochte, entsteht dem Kunstleben eine ernste Gefahr. [1] Eitelberger reagiert

---

1) Hier hat auch die Duldsamkeit gegenüber dem künstlerischen Dilettantismus eine Grenze. Wenn EITELBERGER der bestehen-

hierauf mit verstärktem Einsatz der Kunstwissenschaft. Ungebrochen überzeugt von der gesellschaftlichen Mission der Kunst tritt er die Nachfolge Kuglers an und baut dessen kunstpädagogische Forderungen aus, indem er einerseits die Kunstkritik programmatisch in die Fachwissenschaft einbezieht und andererseits den Schwerpunkt seiner Aktionen auf das Kunstgewerbe legt. In der Redaktion der "Wiener Zeitung", die zum Ziel hatte, ein breites Publikum zu unterrichten, zum Betrachten und Urteilen anzuleiten und die Künstlerschaft zu fördern, begründet er eine moderne journalistische Kunstkritik.[1] Wie Kugler hält er das kunstkritische Element für unerläßlich, wenn man zu einem vollständigen ästhetischen Urteil gelangen will.

> "Die Richtigkeit des ästhetischen Urtheils beruht darauf, den Gegenstand rein auf sich wirken zu lassen, und ungetrübt die Sache anzuschauen und zu empfinden. Wo das Gemüth verstimmt, oder der Geist verschroben ist, da ist bey allem Wissen, allem Witze und Scharfsinn kein gesundes Urtheil, kein guter Geschmack zu erwarten. (...) Wie ein Kunstwerk zu schaffen, so gehört auch, um es zu verstehen und zu genießen, ein ganzer Mensch dazu, der Kopf und Herz am rechten Flecke und offene Sinne hat." (Ebd.)

Ein rein geschichtswissenschaftliches Urteil neige dazu, nach dem Bild ewiger Schönheit alles weniger Vollkommene streng und rücksichtslos abzuurteilen - was allerdings den-

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 168:

> den Kunstpraxis entgegenhält, daß die Leistung früher in einsamer "Größe" dastand und sich weit über das erhob, was der Rezipient selbst schaffen zu können glaubte, so sieht er in dem vermeintlich 'fließenden Übergang' des Könnens eine allgemeine Nivellierung von Qualitäten.

1) A. FRIEDMANN schreibt diesbezüglich in seiner Untersuchung über die "Anfänge der Kunstkritik in der Wiener Zeitung": EITELBERGER "im Kunstkritischen Richteramte ... hat eine gute Tradition für die Kunstkritik in diesen Blättern aufgestellt. Mußten auch seine Grundsätze und Anschauungen im Laufe der Jahrzehnte Wandlungen und Richtigstellungen erfahren, sein schriftstellerischer Ernst, die vornehme Grundstimmung seines Wesens, die schlichte, jeder oberflächlich phrasenhaften Erörterung widerstrebende Sachlichkeit sind vorbildlich geblieben." (S. 186)

jenigen gegenüber berechtigt sei, "die sich gewaltsam zu diesem (Maßstab) heraufdrängen wollen" - es nimmt indessen keinen Bezug auf die Gegenwart und wird von den lebendigen Bedürfnissen der Kunstbetrachter abgelehnt. Eine umfassende Beurteilung müsse deshalb auch die vergleichbaren Leistungen in Rechnung stellen, und "auf die hemmenden Umstände und Verhältnisse eine billige Rücksicht nehme(n)". [1] Auf dem "neutralen Boden der Wissenschaftlichkeit" hätten sich die Standpunkte anzunähern, wodurch eine sachliche und zugleich lebendige, zeitgemäße Kunstbetrachtung zustandekomme, die geeignet sei, die schaffenden Künstler zu fördern. Eitelbergers Bemühen um eine ernsthafte Kunstkritik findet vor allem darin seine Begründung. Denn ein adäquates Kunsturteil, das sowohl "die ganze Bedeutung der Kunst für das Volksleben im Auge behält" als auch nicht vergesse,

> "daß diese nicht erst von heute oder von gestern ist, sondern, daß neben dem Vorübergehenden, Verschwindenden, es noch etwas Ewiges gebe, eine Schönheit, die nur in wenigen Auserwählten zu vollem Durchbruche gekommen ist" (ebd.),

vermöge die einzelnen Künstler in der richtigen Weise zu fördern und damit Kunst in ihrer ganzen ethisch-produktiven Kraft herauszustellen. [2] Wenn Eitelberger in der Einlei-

---

1) Vgl.: das Kunstverständnis, S. 135 f.

2) In einer Diskrepanz zwischen beidem hätte denn auch die Förderung ihre Grenzen: "Aber wenn es sich nicht um einzelne Kunstwerke, sondern um ganze Richtungen, nicht um ein ehrliches Künstlerstreben, sondern um ein verfehltes, hochfahrendes handelt, um Lüge und Wahrheit, Mode und Kunst; dann hört die Kritik auf, bloß ein Verständigungsmittel zwischen Einem aus dem Publicum und dem Künstlerthume zu seyn, dann steht sie als Wächter vor dem Heiligthume der Kunst, dann muß sie den Muth haben, die volle ganze Wahrheit auszusprechen, auf die Gefahr hin, von einem Theile oder vom ganzen Publicum verkannt oder mißverstanden zu werden, dann muß sie alle Rücksicht, alle Vermittlung fahren lassen, denn zwischen Irrthum und Wahrheit gibt es kein Juste milieu; sie muß lieber b r e c h e n als b i e g e n wollen." (Kunstkritik)

tung seiner "Kunsthistorischen Schriften" den grundlegenden Wunsch äußert, "auf einer wissenschaftlichen Basis ruhende Kunst-Principien in das Leben Ein(zu)führen", so ist sein ganzes Verständnis von Kunstwissenschaft von der Verantwortlichkeit für die Gegenwart getragen.

> "Es gehört mit zu den charakteristischen Bestrebungen des modernen Kunstlebens, nicht blos sich wissenschaftlich über die Entstehung und Fortbildung der Kunst früherer Jahrhunderte zu orientiren, sondern auch zu gleicher Zeit die Resultate der kunsthistorischen Studien praktisch zu verwerthen und die Stilformen, über welche man auf wissenschaftlichem Wege Klarheit erhalten hat, in das künstlerische Schaffen der Gegenwart einzuführen." (Schriften 2, S. 370)

Dieser Umstand ist von besonderer Relevanz, da er der von ihm beobachteten Tendenz Rechnung tragen will, daß die Kunstgeschichtsschreibung der Kunstpraxis vorausgehe.

> "Seit den Zeiten Winckelsmann's bis auf unsere Tage kann man die Wahrnehmung machen, dass der künstlerischen Production immer eine literarische vorangeht oder ihr zur Seite schreitet, dass diese gewissermassen dem Künstler die Wege ebnet und die Lehren und Principien formuliert, bevor insbesondere die Architekten, aber auch Maler und Bildhauer, neue Stilrichtungen in das Kunstleben einführen. So war Winckelmann und seine Schule der Vorläufer des modernen Classicismus in Frankreich, Italien und Deutschland, so waren Tieck, Wackenroder, die Schlegel und die Boisserées die Vorläufer der deutschen Romantiker; so haben die gelehrten Philologen an den Universitäten den humantischen Wissenschaften neue Bahnen vorgezeichnet, bevor Schinkel bahnbrechend auftrat." (Ebd., S. 370 f.)

Aufgrund dieser Vorreiter-Stellung ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst für diese geradezu lebenswichtig geworden; als Vorentscheidung über ästhetische Praxis verdient sie allgemeines Interesse. So beginnt Eitelberger seine Aufzeichnungen zum ersten internationalen Kongreß der Kunstwissenschaftler u.a. mit den Worten:

> "Die verschiedenen Zweige des menschlichen Wissens, welche in den Kreis der modernen Kunst-Wissenschaft gehören, stehen mit den geistigen Bedürfnissen der

> modernen Gesellschaft in einer so innigen Verbindung, dass, welche Frage auch immer auf kunstwissenschaftlichem Gebiete in der Öffentlichkeit auftreten mag, sie gewiss lebhafte Theilnahme und vielfaches Interesse hervorruft." (Die Resultate..., S. 3)

Nach Eitelbergers Aussage liegt es der Kunstwissenschaft erstens an der "staatenbildenden Mission der Kunst" und zweitens an deren Eigenschaft, Förderungsmittel des Nationalwohlstandes zu sein. [1] Zentrales Thema wird für ihn der Bezug von Kunst und Ökonomie. Da er sich in einer Zeit vorfindet, in der sich die gesellschaftliche Produktivität nicht notwendigerweise kulturell niederschlägt, muß die Kunst vor dem Abstellgleis wissenschaftlicher Vereinnahmung bewahrt und verstärkt auf ein allgemeines Kunstverständnis hingearbeitet werden. Auch Eitelberger betont, daß das nur von der Basis her möglich sei, von einer Kunstauffassung, die die Grundlagen in handwerklichem Können sucht. Künstlerische Bildung beruhe auf Technik; falsche Vorstellungen rührten aus den ästhetischen und philosophischen Schriften, derer sich Ideologen und Dilettanten bedienten. Er beklagt des weiteren das geringe Ansehen des Gewerbestatus und den Schaden, den jene "Vielwisser" und "Schönredner" dem nationalen Wohlstand zufügten. Indem sie die wahren Grundlagen aller Kunstproduktion negierten, verhinderten sie eine adäquate Integration der Kunst in die moderne Zeit; denn vor allem erforderlich sei die ästhetische Einbeziehung und Beeinflussung der industriellen Produktion. Industrielle wie Gewerbetreibende müßten an Kunst herangeführt und systematisch zur Betrachtung angeleitet werden - zu einer Rezeption, die fähig ist, Kunstwerke flexibel zu 'adaptieren'. Nicht nur dem Künstler, auch

---

1) Ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts haben alle Bildungsbemühungen in lebendigem Zusammenhang mit ihrem künstlerischen Niederschlag zu stehen, was als produzierte Kunstqualität sichtbar mit dem Wohlstand korrespondiert.

dem Industriellen müßten die alten Meister näher gerückt werden, und zwar wie Übersetzungen aus anderen Sprachen, was die Werke erst verständlich mache.

> "Die Architekten besitzen bereits eine große Anzahl von ... (illustrierenden) Werken, die ... im Grunde nichts anderes sind, als Übersetzungen der classischen Bauten des Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance in die Kunstsprache der Architektur unserer Zeit. Und sollte es auf dem Gebiet der Kunst-Industrie anders sein? Glauben die Kunst-Industriellen eine Ausnahme zu machen in dem Bildungsprocesse ihrer Zeit? Sollte es nicht gerathen sein ... dieselben Methoden zu befolgen, welche in der Literatur und der grossen Kunst sich bereits erprobt haben?" (Schriften 2, S. 282)

In freien Nachbildungen und mit Anmerkungen versehenen Reproduktionen, indem - wie es früher Stecher und Zeichner getan hätten - auch einzelne Ausschnitte musterhaft übertragen werden, seien die Werke aus früheren Zeiten (oder anderen Kulturen) der modernen Welt näher zu bringen. [1] Dabei sei wichtig,

> "... daß das b e l e b e n d e K u n s t p r i n z i p i m G e w e r b e d u r c h d i e R i c h t u n g e n d e s S t i l e s d e r g r o ß e n K u n s t bedingt ist. Wer da meinen würde, man könne die Kunst-Industrie fördern ohne zugleich das Kunstleben im Ganzen und Grossen zu heben, irrt sehr (...) ... Es ist unerlässlich nöthig, dass die moderne Production sich an ein grosses Kunstprincip anlehnt und die Traditionen aus früheren Zeiten nicht geringschätzt. ... In ... Ländern ... wo die Mode herrscht und die Kunstprincipien vernachlässigt oder vergessen wurden, ist es gegenwärtig unerlässlich, die gewerbliche Kunst wieder an ein grosses Princip anzuknüpfen, das wir aber nirgend anderswo finden können, als in den Monumenten der Vergangenheit und in sol-

---

1) Ganz selbstverständlich wird hier die Vergangenheit dienstbar gemacht. Das Verfahren birgt indessen auch die Gefahr zu übersehen, daß eine allgemein verbindliche Formensprache, deren Übereinkunft auf mythologischer Bedeutung beruhte und die ganz selbstverständlich tradiert wurde, nicht mehr existiert. Indem die Vorlage b e l i e b i g verwendet wird, ist die Übertragung keine echte Auseinandersetzung, die das Kunstgeschichtliche f r u c h t b a r macht, sondern gefährliche Ausbeutung.

chen Traditionen, die sich bereits bewährt haben." (Ebd., S. 113 ff.)

Hier müsse sich die Kunstwissenschaft zur Verfügung stellen; doch weder die philologischen noch die philosophischen Kunstfachleute hätten bisher dem Umstand Rechnung getragen. "Die deutsche Gelehrtenwelt beschäftigt sich erst jetzt ernsthaft mit der Frage der Geschichte der deutschen Industrie und der Kunstgewerbe" (ebd., S. 278). Vorbildhaft veröffentlicht Eitelberger Werke, die auf die erziehende Mission der Museen und Kunstanstalten aufmerksam machen sollten - nach dem Beispiel Frankreichs, das nicht bloß von der Kunstdoktrin aus zu betrachten sei, sondern nach seiner Initiative, den Volkswohlstand zu heben. In Frankreich würden die Museen von Arbeitern benutzt,

> "ist der Sinn für gefällige Formen, für die künstlerische Aussenseite lebhaft entwickelt. Man mag zugeben, dass es auf dem Gebiete der Kunst in Deutschland tiefsinnigere Geister gibt, die den Idealen directer zustreben, aber gerade das, um was es sich gegenwärtig bei uns handelt: Belebung der Kunst in den Gewerben, erhöhtes Kunstbedürfniss bei dem producierenden und consumierenden Publikum" (ebd., S. 291 f.),

das habe Frankreich bereits erreicht. [1] Ebenso macht Eitelberger auf das englische South-Kensington-Museum aufmerksam, das nicht

> "der Archäologie und der großen Kunst dienen, sondern bestimmt sein (sollte), vorzugsweise die Kunstbildung des arbeitenden Volkes zu heben und letzteres zur Kunst heranzuziehen. Es sollte das Beste, was alle Völker producirt haben, in dem Museum vereinigt werden, damit die Engländer auch in Werken des Geschmacks im Weltverkehre dominieren können." (Ebd., S. 90)

Besonders hebt Eitelberger die Verbindung der Museen mit den Kunstschulen hervor, wo die Geschmacksbildung gleich

---

1) Wo sich - wie bei deutscher Innerlichkeit - alles gehaltlich ausweisen muß, kann sich auch keine rein ästhetische Freude am Gelungenen entwickeln. Obwohl man in Deutschland sittlich über dem 'oberflächlichen' Standpunkt zu stehen glaubt, beneidet man Frankreich um seine Geschmacksbildung - vor allem in ökonomischer Hinsicht!

'angewendet' werde: Es

> "... müssen entweder die bestehenden Museen mit den Kunstgewerbeschulen in directe Verbindung gebracht werden, oder es müssen neue Museen speciell zu dem Zwecke gegründet werden, den Kunstgewerbeschulen das entsprechende Material zuzuführen und die Anschauungen der betreffenden Fachkreise zu läutern." (Ebd., S. 286 f.)

Diese Einsicht führt 1864 bzw. 1871 zur Gründung des österreichischen Museums mit angegliederter Kunstgewerbeschule. Unter dem Stichwort 'arbeitendes Museum' werden vielfältige Formen der Anregung und Belehrung entwickelt: ein gemeinverständlicher Führer erstellt, der viele erklärende Bezeichnungen enthält, Vorträge abgehalten, Leihausstellungen von Privatbesitz organisiert und immer die neuesten Ergebnisse der Produktion vorgeführt. Der bildende Wert der Museumsarbeit wird tatsächlich so hoch veranschlagt, daß man sich eine grundlegende Erneuerung des Kunsthandwerks verspricht.

> "Die Museen-Frage hat auch für ganz Mitteleuropa eine eminent praktische Bedeutung und darf nicht nur vom Standpunkt der Schule, der Wissenschaft und der Archäologie behandelt werden, sie muss auch vom gewerblichen und nationalökonomischen Standpunkt erörtert werden." (Ebd., S. 291)

Diese Möglichkeit für Handwerk und Gewerbe, ihre Erzeugnisse außerhalb der Produktionsstätten zur Schau zu stellen, gewinnt eminente Bedeutung, seit mit der internationalen Ausweitung des Handels und der verschärften Konkurrenz im Laufe der Industrialisierung darin ein neuer Weg weltweiten Warenabsatzes zu erkennen ist. Das wird sichtbar auf dem "Kampfplatz" (!) der großen Weltausstellungen, die die Bedeutung der Kunst im modernen volkswirtschaftlichen Leben der Nationen hautnaher vermittelten als jedes Buchwissen.

> "Durch die Weltausstellungen bekam das gesammte producirende und consumirende Publicum erst eine deutliche und lebendige Anschauung von dem, was der Weltverkehr bedeutet; es wurde dem Publicum die Höhe der

Leistungsfähigkeit klar, auf welcher sich die Producenten befinden müssen, um in dem Weltverkehre eine Rolle zu spielen." (Ebd., S. 82)

Über die direkte Bedeutung für die Industrie hinaus komme voll zum Ausdruck, welche Art der Kunst und Kunstübung dem Volk wirklich nütze. Eitelberger sieht in den Ausstellungen auch eine humanisierende Funktion.

"So mächtig auch die Rivalitäten zwischen den einzelnen Völkern sein mochten und noch sind, wie entgegengesetzt ihre politischen Interessen auch sein mögen, zum erstenmale wurde durch die Weltausstellungen den im friedlichen Wettkampfe concurrirenden Völkern jene Anerkennung zu Theil, welche durch die Leistungsfähigkeit derselben bedingt ist. Die Unterschiede der verschiedenen Nationen, Confessionen oder Stände traten in den Hintergrund vor dem mächtigen Erfolge der Leistung als solcher und auf dem Gebiete menschlicher Production wurde das Princip der Gleichheit und Brüderlichkeit zum erstenmale durch die grossen Weltausstellungen in Anwendung gebracht und dadurch dem Fortschritte eine neue Bahn geöffnet. Fortan gehörte thatsächlich die ganze arbeitende Welt der Menschheit an." (Ebd., S. 82)

Eitelbergers Begeisterung ist Ausdruck für die neue Möglichkeit, die das Bürgertum in der Kunst sieht: die Ästhetisierung seiner Grundkategorie, der Arbeit. Es geht letztlich um die Verschmelzung von Kunst mit der menschlichen Werktätigkeit, wobei dem Prinzip 'Arbeit' der (traditionelle) Werk-Charakter gelungener (ästhetischer) Gestaltung zugesprochen werden soll. Nur indem die 'gute Form' wieder in alle Produktion eingeht, wird den Schaffenden eine Identifikation mit ihrem Tun und den Ergebnissen ermöglicht.

"Die ganze Thätigkeit, welche die Kunstmuseen und die Kunstgewerbeschulen im letzten Jahrzehnt in Mitteleuropa anstrebten, beruht auf der Erkenntnis, dass die Kunst nicht blos für eingeweihte exclusive vornehme Kreise geschaffen ist, dass sich nicht nur Künstler im engsten Sinne des Wortes mit ihr zu beschäftigen haben, sondern dass, wie jeder Einzelne berufen ist, ein Kunstwerk zu geniessen, so auch jeder berufen sei, k ü n s t l e r i s c h (Hervorh. d. Verf.) zu schaffen, wenn er Gegenstände erzeugt, welche unser Kunstgefühl befriedigen sollen." (Ebd., S. 305 f.)

Gerade heutzutage - so Eitelberger - "angesichts einer künstlerischen Verwirrung der Völker" (durch eine gesamtgesellschaftlich entfunktionalisierte Kunst), da die gewerbliche Tätigkeit auf Grund des maschinellen Einsatzes zu einer unkünstlerischen Massenproduktion entarte, scheint die Herbeiführung menschlichen Selbstverständnisses über das Werkschaffen vordringlichstes Ziel der Kunst zu sein.

> "Zu dem Wohlbefinden einer Nation gehört ganz zweifellos auch ... die Freude, welche die künstlerische Production, und sei sie noch so bescheiden, bereitet und die Befriedigung des Gemüthslebens, die unbewusst in die Production übergeht und den Werth des Producirten erhöht. (...) Es müssen die Menschen heutigen Tages nicht blos reicher, sondern auch arbeitsamer und zufriedener werden." (Schriften 3, S. 187 f.)

In einer solchen 'Kongruenz' ist dann die sittliche Botschaft der Werktätigkeit immanent, sie geht sozusagen aus der ästhetischen Praxis hervor. In dieser Weise läutert sich Gewerbe- und Industrieproduktion (die bürgerliche Ökonomie) zu 'Kunst', welche damit ihrerseits vor einer Isolierung vom Leben bewahrt wird und allen Beitrag leistet, den Alltag zu verschönern und zu veredeln.

> "... Die Traditionen der Kunst sind todt, wenn sie nicht dem Verständnisse und der Production näher gerückt werden; die Traditionen erstarren oder sterben ab, wenn sie nicht von dem belebenden Hauche jener Männer getragen werden, die auch Neues zu schaffen verstehen und die nicht blos geistvoll wiederzugeben, sondern auch zu erfinden die Kraft haben; - denn nur das ist lebendig in der Kunst und in der Wissenschaft, was auch Lebendiges und Lebensfähiges zu schaffen im Stande ist." (Schriften 2, S. 284)

In einem 'produktiven' Kunstverständnis lassen sich die verschiedenen Aspekte des Kunstlebens auf einen Nenner bringen. Unmißverständlich konstatiert Eitelberger:

> "Denn die Kunst ist nur Eine; es gibt verschiedene Künste, verschiedene Kunstweisen und Kunstformen, aber die Kunst als solche ist nur Eine; wie die Wahrheit nur Eine ist, wie das Recht nur Eines ist, wie es nur Eine Schönheit gibt, so gibt es nur Eine Kunst.

> (...) Die Gesetze der Natur, denen unser Auge folgt, gelten für alle Richtungen der Kunst gleichmässig und ausnahmslos und die Hand, welche die Körperformen in der Zeichnung, in der Modellirung, in dem Colorite wiedergibt, folgt denselben Gesetzen, gleichgiltig, ob in einem Falle der Entwurf zu einem monumentalen Werke oder die Zeichnung für ein Gewerbe in Betracht kommt. ... Nur die Aufgabe, welche gelöst werden soll, ist eine verschiedene, berührt höher oder tiefer liegende Gebiete und Zielpunkte des Lebens, aber das Kunstgesetz oder Kunstprincip bleibt dasselbe." (Ebd., S. 345 f.) [1]

Mit der Rückführung der Kunst auf die 'Einheit der Natur' will Eitelberger den Erfordernissen seiner Zeit gerecht werden, insbesondere der Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Kunstwissenschaft, der ihr durch das industrielle Kunstgewerbe erwächst. Er weiß, daß es diesen Komplex in neuer Weise einzubeziehen gilt; denn der traditionelle Zusammenhang der einzelnen Kunstsparten unter einem 'ornamentalen (i.w.S.) Prinzip', das über die Mythologie per se ein transzendentes war , ist für eine autonome Kunst nicht mehr gegeben. Es besteht jedoch die Gefahr, daß die Kunstwissenschaft dazu beiträgt, die Rolle der Kunst festzuschreiben, die sie im bürgerlichen Leben hat. Der wichtige Aspekt, der mit dem Bestehen auf einer Natur-Ursprünglichkeit der Kunst in den Blick gerückt wird, die wohltuende Vereinfachung durch die angenommene Arbeits-Basis der Kunsttätigkeit (Kunstfertigkeit) gegenüber falscher Genialität und 'Pathetik', die Erkenntnis, daß 'hohe' und handwerkliche Kunst von ihrer Tätigkeitsstruktur (ästhetische Gestaltungsprinzipien, 'Können') zusammenhängen, verdecken allzu leicht die Verschiebung des Selbstverständnisses, das die Kunst im Laufe des 19. Jahrhunderts

---

1) Diese "höher oder tiefer liegenden ... Zielpunkte" sind allerdings zu beachten, denn die 'hohe Gehaltskunst' muß über ihre vollkommene Gestaltung E t w a s vermitteln; eine (einseitige) Perfektionierung des Könnens darf hier nicht überhand nehmen, sollte hingegen im Kunstgewerbe betrieben werden! (Vgl. S. 174 Anm. 1).

entwickelt, seit sie aus der allgemeinverbindlichen Mythologie in Autonomie entlassen wurde. Es wird verkannt, daß Kunstfertigkeit und Kunstbewußtsein nur innerhalb der Mythologie dasselbe vermögen (als deren ornamentales Prinzip), seit der Entbundenheit der Kunstphänomene jedoch zu differenzieren wären in 'Können' und 'Erkennen'. [1] Bis ins 18. Jahrhundert konnte man Kunst als homogen bezeichnen hinsichtlich ihres Sinns, der in der 'Vergegenwärtigung der Götter' und so in der Verherrlichung von Etwas bestand. Als der Verbindlichkeit entrissen kann eine autonome Kunst indessen nicht mehr Bezug nehmen, kein 'Etwas' mehr, bzw. ein 'Nichts' nicht darstellen, gerade deshalb aber das Problem dieses der Metaphysik beraubten 'sinnlosen' Lebens der Moderne sehen und es in eben dieser Sicht überschreiten [2]. Früher gewährleistete die Mythologie die Transzendenz der Kunst, heute aber ist die Kunst vielleicht die einzige allgemeinverbindliche Kraft, die zu einer Überschreitung der menschlichen Notwendigkeiten (= Sinnlosigkeit) in Richtung Freiheit fähig ist. Da die Souveränität des Menschen nicht mehr in Gestalt der Götter und ihrer irdischen Vertreter erscheint, verselbständigt sich die Kunst mit dem Anspruch, die Freiheit des Menschen aus sich selbst zur Existenz zu bringen. Diese 'ontologische' Kunst, die zu einer solchen (transzendenten) Sicht fähig ist, wäre seither zu unterscheiden von einer 'ästhetischen' (i.e.S.) Kunst, die weiterhin repräsentativ für etwas anderes steht, innerhalb des Lebens von diesem entlastet. Dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts aber soll jede Kunst in gleicher Weise entlastend, orientierend und versichernd sein; deshalb

---

1) Das Problem stellt sich damit weniger in der musealen Präsentation vergangener Kunst, wird jedoch schwerwiegend bei der 'Anwendung' auf das zeitgenössische Kunstschaffen.

2) - was letztlich bedeutet, eine neue Form der Bejahung zu finden.

ordnet es weiterhin zueinander, was früher in ganz anderer Weise zusammenhing. Entgegen jenem im weitesten Sinne Ornamentalen als V e r g e g e n w ä r t i g u n g einer anderen Sphäre muß allerdings eine im Bürgerlich-Profanen wurzelnde Kunst den ornamentalen Charakter verlieren, [1] wäre das 'leere' Ornament doch 'Spiel' ohne metaphysische Legitimierung und könnte durch die neue Würde der Bedeutungslosigkeit die ungeheuren Anstrengungen pathetischer Sinngebung entlarven, die die Einbürgerung (wörtlich!) des Göttlichen in den Alltag erfordert! Kunst soll weiterhin präsentieren, doch nun die verdinglichten 'Gebote' der Lebensbewältigung!

Sobald nun die Kunstwissenschaft die Kunst hierauf festlegt, beginnt sie, sie in ihrem Potential zu blockieren. Ist es zweifellos wichtig, die Kunst vor einer Isolierung zu bewahren und sie deshalb in einen Zusammenhang mit der notwendigen Orientierung des Menschen in der Welt zu bringen, so darf nicht vergessen werden, daß ein ästhetisierter Alltag nur die Rahmenbedingungen abgibt für eine freie (souveräne) Existenz, nicht aber diese Seinsweise i s t . Der Umgang mit Kunst sollte das offenlegen und nicht überdecken! War das Ästhetische bis zum 18. Jahrhundert nur bedingt im Reich der Notwendigkeit aufgegangen, so soll es ihm nun ganz einverleibt werden, sowohl als Kunsthandwerk, wo nicht mehr für Einzelbedürfnisse geschaffen wird, sondern bereits in einer sich verselbständigenden Produktion, wie auch als 'humanistischer Überbau', der nicht mehr über die Organisation des Lebens hinauszureichen vermag. [2]

---

1) Vgl. auch RUSKINs radikale Ablehnung der orientalischen Ornamentik!

2) Wenn die humanistische Bildungsidee Kunst nicht mehr in einem kulturellen Prozeß aufgehen lassen will, in in sich begründeten ästhetischen Verhältnissen, sondern sie in die Ökonomie eines Bildungsbetriebs einpaßt, funktionalisiert sie die Betrachtung der Werke zum nützlichen Besitz von Wissen (Paradebeispiel der Lebensbewältigun!).

Indem sich die sittlich-ästhetische Gestaltung des Alltags für A l l e s ausgibt, verliert Kunst ihr transzendentes Potential. [1]

In ihrem Bemühen um diese e i n e , alle Lebensbereiche tangierende Kunst entgeht so den Kunstpolitikern die Wandlung, die die Kunst selbst durchmacht. [2] Indem - was allgemein plausibel erscheint - eine ästhetisierende Durchdringung der bürgerlichen Lebensgestaltung unbedingte Förderung erhalten soll, beschränkt sich die Kunstdebatte auf pädagogisch-didaktische Verfahrensweisen; [3] denn daß hier eine 'Vernützlichung' des Ästhetischen eintritt, aus der sich 'Kunst' als anderer Seinsbereich ausgliedern m u ß , liegt außerhalb dieses Denkens. Die im 18. Jahrhundert noch selbstverständliche Wechselwirkung von Produktion und Rezeption wird nun vorsätzlich organisiert, um dem Kunstleben die gewünschte Richtung aufzuzeigen. Vom Prinzip her ist damit der bürgerlichen Ökonomisierung voll entsprochen. Die Aneignung von Kunst überschreitet nicht die Gesetze des Marktes, sondern versucht sie zu s c h ö n e n ; mit Geschmacksbildung wird das Geschäftsmäßige im Sinne einer 'Vervollständigung' (d.h. kompensatorisch) korrigiert. Der geforderte Zusammenhang von Kunst und Le-

---

1) Das kennzeichnet beispielsweise die Ambivalenz RUSKINs, denn auf eine Art ist es eine wohltuende Funktionalisierung, wenn das Kunstgewerbe seine Eindeutigkeit und Zweckhaftigkeit herausstellt gegenüber einer leer gewordenen Ornamentik. Indem jedoch das Formenspiel in seiner Eigenschaft verdinglichter Selbstzweck des Souveränen (der Freiheit des Menschen) zu sein getilgt wird, verflüchtigt sich das Unfunktionale in den Untergrund, um von dort her trivialisiert wieder zu erscheinen (als Kitsch).

2) Siehe z.B. MANET, der die neue 'Leere', das moderne Sinn-Vakuum akzeptiert und bildnerisch gestaltet.

3) Diese verdecken jedoch die für das 19. Jahrhundert längst nicht mehr selbstverständliche Effektivität. (Vgl. bereits 18. Jahrhundert!)

ben ist deshalb nur unter Preisgabe jener transzendenten Dimension erreicht.

Das wird deutlich an einem Kunsthistoriker, dem es nicht um den Einfluß auf die Kunstentwicklung seiner Zeit geht, der vielmehr durch sein Hinterfragen der Rezeption die Funktion der Kunst neu begründet. Gerade weil es Jakob Burckhardt expressis verbis um die Verbindung von Kunst und Leben geht, widmet er sich nicht der merkantilen Gegenwart, sondern definiert mit Kunst auch ein anderes Verhältnis zur Realität. Burckhardt sieht das Kunstproblem als ein grundsätzliches Problem der Lebenswirklichkeit des 19. Jahrhundert, als das eines allgemein besitz- und zweckhaft orientierten Umgangs mit Kunst - sei er kunstpolitisch oder wissenschaftsgläubig! Er registriert die Auswirkungen der exakten Bestimmbarkeit von Teilzwecken (Grundlage modernen Wissenschaftsverständnisses), auf die auch die Kunst festgelegt wird, und das damit verbundene doppelte Bewußtsein für Kunst, dessen eine Seite ein abstraktes Verhältnis zur Vergangenheit kennzeichnet (wissenschaftlich zwecklos), und die andere ein mehr oder minder offener Utilitarismus. Obwohl die engagierten Kunstwissenschaftler dem entgegenwirken wollen - sie betonen ja gerade die Lebendigkeit geschichtlicher Aneignung als Verbindung der humanistischen Bildungsidee mit den ökonomischen Notwendigkeiten - verändern sie durch ihre Aktivitäten nicht die grundlegende Tendenz des bürgerlichen Kunstverhältnisses, da ein r e a l e r lebendiger Zusammenhang eben nicht mehr besteht, vielmehr nur über die versuchte O r g a n i s a t i o n von Kunst als Hintergrund gewahrt werden kann. De facto wird Kunst konsumiert, ob als unreflektierter Bildungsgenuß oder als Bildungswissen - wobei dieser 'Verbrauch' zur eigentlichen gesamtgesellschaftlichen Legitimierung avanciert: Kunst ist brauchbar, also wichtig! Eine 'vergegenwärtigende' Aneignung wird eliminiert aus der gebildeten Kunstbeschäftigung (selbstzweckhafter

Kunstbegriff der Gelehrten) und andernorts zum bloßen Kunst-Bedarf reduziert, der am ästhetisch-Nützlichen befriedigt werden kann. Dabei korrespondiert eine bloße Aufarbeitung der Vergangenheit mit dem pragmatischen Nutzbarmachen für die Produktion. Gerade über eine stillgelegte Vergangenheit ohne Einfluß auf das Leben (Gegenwärtigkeit) gerinnt dieses Leben einerseits zu einer historischen Verfassung, zu einem bloßen Bewußtseinsphänomen, wobei die Unvermitteltheit als Feind der (Vergangenheits-)Erkenntnis erscheint, und tritt andererseits das (ökonomische) Handeln bedrohlich hintergrundslos als einziger Topos von vermeintlicher Gegenwärtigkeit hervor.

Der vereinseitigte Umgang mit Kunst zeigt sich auch in der Pseudoalternative: ästhetische oder historische Rezeption. [1] Schon Rumohr beklagt 1832:

> "In einigen Galerien, wo man nur eben darauf gesehen, ein jedes Bild für sich selbst zu seinem besten Vortheil zu setzen, macht das Ganze den Eindruck einer Bilderbude. In anderen wo man hat classificiren wollen, ermüdet und erdrückt die unaufhörliche Reduplication des Gleichartigen in der Manier und in den Gegenständen." (Drey Reisen, S. 278 f.)

Hier sei zu vermitteln, um eine integrative Darbietung zu erreichen (s.a. Museums-Streit!). Gerade auch im Zusammenhang mit der ökonomischen Frage - Kunstrezeption soll immer weitreichender die Konsumtionsprinzipien berichtigen und der Gewerbetätigkeit qualitativ den Weg weisen - wird eine lebendige Aneignung von Kunst gefordert. So greift man zurück auf das Vorbild des genußreichen intimen Kunstbezugs des adeligen Liebhabers; Kunstwerke seien nicht nur in Museen und öffentlichen Ausstellungen zu konzentrieren, sondern auch (und gerade) heute möglichst breit unter privaten

---

1) Je weniger existentiell der Bezug zu den Kunstwerken empfunden wird, desto stärker die Forderung nach eindeutigen Ordnungsprinzipien!

Sammlern und Kunstfreunden zu verteilen.

> "Eine äussere leichte Berührung des grossen Publicums, ein vorübergehendes Besuchen der Ausstellungen mag ein vorbereitendes Mittel zur Erweckung des Kunstsinns sein; wahrhaft wirksam aber wird er erst dann, wenn der Besitz die tiefern Vorzüge des Werks empfinden lässt, und die Neigung zum Besitze sich immer mehr verbreitet.
>
> Man kann die Vereine und die Ausstellungen mit ihrer republikanischen Oeffentlichkeit und Gleichheit nur als Surrogate für die tiefere Kunstliebe der Einzelnen, ernster Gestimmten, wie sie in früheren Jahrhunderten statt fand, betrachten..." (Museum 1834, S. 355)

Doch die Bemühungen (da symptomatisch kurierend!) können letztlich nicht die Rezeptionsprinzipien des 19. Jahrhunderts überspielen, die sich in 'märktischem' Bilderkonsum eines breiten Publikums (Kunstvereine) und in historisch-wissenschaftlicher Bildung (Gelehrtenmuseum) polarisieren. So verkommt die künstlerische Vergegenwärtigung bzw. geht als dekoratives Prinzip in die Zur-Schau-Stellung des Kunstgewerbes ein, während sich die historische Präsentation entweder noch mit nationalen Inhalten hält und systematisch für die Rezeption aufbereitet werden kann -

> "... einen großen erhebenden, durch einen ganzen Bildercyklus durchgeführten Grundgedanken, der die Seele des Menschen ergreift und die Werke der Gegenwart mit dem Zauber der Vergangenheit verklärt, das ist nur in einer öffentlichen, nur in einer Geschichts-Galerie möglich" (EITELBERGER: Schriften 2, S. 77 f.)

- oder aber mustergültig wird für das Kunstmuseum unter der Leitung der Kunstgeschichtswissenschaft.

B. J. Burckhardt oder die Problematisierung der kunsthistorischen Rezeption

Wenn sich nun J. Burckhardt (1818 - 1897) der beklagten Einseitigkeit reduzierter Kunstaneignung gegenübersieht, so geht er das Problem nicht symptomatisch an, sondern ursächlich. Er erkennt, daß die moderne Rezeptionsweise ganz allgemein so geartet ist, daß das spezifische Kunstmoment übersehen wird; es ist die Zeit-Epoche selbst, die in einem anderen Verhältnis zur Kunst steht und deshalb sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart nur noch besitzen(d) (aneignen) kann. Burckhardt indessen geht es um die Kunst als u n m i t t e l b a r rezipierbarem Gegenstand, in ihrem Bezug auf das (Er)Leben. Damit scheint er zunächst in der Nachfolge der Kunstpolitiker zu stehen, insbesondere Kuglers [1], doch gilt sein Interesse nicht der Kunstentwicklung seiner Zeit, sondern dem 'P h ä n o m e n K u n s t' und explizit der Frage, wie dieses durch die wissenschaftliche Rezeption 'zugerichtet' wird. Die Einleitungen seiner Hauptwerke beginnen mit einer Methodenkritik der historischen Aneignung. In den "Weltgeschichtlichen Betrachtungen" wendet er sich vor allem gegen die geschichtsphilosophische Rezeption (der Kunst), in der "Griechischen Kulturgeschichte" gegen eine positivistische (Kunst)Geschichte.

---

1) - auf ihn beruft er sich selbst in seiner Abneigung gegen die kunsthistorischen Fachleute. "Was ich Gutes habe, das habe ich doch am ehesten von Kugler, der auch in den vielen Gebieten, wo er nur Dilettant war, die Ahnung aller wesentlichen Interessen hatte und zu wekken verstand. Mein Gott wie genügsam und wie dünkelhaft sind selbst die meisten g r o ß e n Specialgelehrten im Vergleich mit ihm! Ein panoramatischer Blick wie der seinige war, würde sie freilich nur stören und ihnen ihre Sorte von Arbeit verleiden." Jene Gelehrten gingen mit seiner Kulturgeschichte ebenso ins Gericht und nur einige werden "zugeben, daß dieses Buch aus innerer Nothwendigkeit geschrieben werden m u ß t e , auch wenn die Welt keine Notiz davon nimmt." (Briefe, Bd. 4, S. 75 f.)

"Wird ... Kunst - W i s s e n s c h a f t (nach dem Muster der historischen Wissenschaften) so verstanden, daß sie die überlieferten Dokumente in den Evolutionsprozeß zurückträgt, aus dem sie hervorgegangen sind, dann tritt die methodische Erforschung der Sprach-Geschichte an die Stelle des einstmaligen Sprechens." (JÄHNIG: Bruckhardts Bedeutung..., S. 188)

Gemäß der Geschichtswissenschaft sucht auch die Kunstgeschichte "'Erscheinungen' dadurch zu e r k e n n e n , daß sie - in Gestalt ihrer 'historischen Bedingungen ' und ihrer 'historischen Folgen' - ihre (an sich selbst unsichtbaren) 'historischen Gründe' entschlüsselt." (JÄHNIG: Welt-Geschichte: Kunst - Gescichte, S. 103), und das, obwohl die Kunstgeschichte insbesondere über anschauliche Zeugnisse (im wörtlichen Sinne) der 'einstmaligen Gründe' verfügt, obwohl sie es mit der unmittelbaren Sichtbarkeit zu tun hat. Bruckhardt wirft der Fachdisziplin vor, dieses 'Ersehen', Erschauen-Können nicht wahrzunehmen, blind einer wissenschaftlichen Methodik zu folgen, ungeachtet ihres Gegenstandes. [1] Kunstwerke bieten indessen die unvergleichliche Möglichkeit, statt einer Entwicklungsbefragung nach Ursache und Wirkung d i r e k t zu erfahren, w a s d a m a l s g e w e s e n w a r . Die Kunstwerke lassen uns unmittelbar teilnehmen, eine innere Verbindung eingehen mit dem damaligen Sein, sei es in "Affinität mit uns" oder in "Kontrast zu uns". Burckhardt setzt sich damit in Gegensatz zu einem Geschichtsbegriff, der als historisch nur gelten läßt, was von dem Gewesenen heute noch zu verwerten ist. Die ehemalige Realität (in ihrer Substanz) kann aber gerade von einem Standpunkt aus, der alles auf das Jetzt bezieht, nicht erkannt werden. Insofern wird das

---

1) Derselbe Vorwurf trifft auch die 'reine' Geschichtswissenschaft, die niemals selbstzweckhaft betrieben werden, sondern eine Ausdeutung miteinbegreifen sollte. (Siehe hierzu: JÄHNIG: Welt - Geschichte: Kunst - Geschichte, S. 92 - 111) BURCKHARDT verwandelt sie damit in Kulturgeschichte bzw. verweist sie auf ihren Parameter-Status.

Verfahren dem Geschichtlichen nicht gerecht; als Ursache-Wirkungs-Zusammenhang bleibt die Historie Konstruktion. So setzt Burckhardt der geschichtswissenschaftlichen Bildung, die das Gegenwärtige früherer Epochen nur noch zum Gegenstand des Wissens macht und damit derart 'erledigt', daß es uns nicht mehr existentiell berühren kann, die kulturgeschichtliche Betrachtung entgegen, die gerade das Moment der jeweils damaligen Präsenz 'schauen' will. Nur im Erkennen jener Bedeutungshaftigkeit ereignet sich für Burckhardt Geschichte, kann eine wirklich lebendige Konfrontation mit dem Bestehenden erfolgen. Dieser Vorgang umfaßt die Emotionalität des interessierten, teilnehmenden Betrachters und impliziert eine subjektive Stellungnahme, was jedoch nicht heißt, unmittelbar bedürfnishaft zu rezipieren.

> "Ueberhaupt muss man im Stande sein, sich temporär von den Absichten völlig wegwenden zu können zur Erkenntnis, weil sie Erkenntnis ist; man muss zumal Geschichtliches zu betrachten fähig sein, auch wenn es sich nicht direkt oder indirekt auf unser Wohl- oder Uebelergehen bezieht; und auch, wenn es sich darauf bezieht, so soll man es objektiv betrachten können." (Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 62; im folgenden W.B. abgekürzt)

Burckhardt will der wissenschaftlichen Objektivität gerecht werden, jedoch im Bewußtsein ihres medialen Charakters. Eine reine Erforschung der Fakten bleibt für ihn Parameter, notwendig zwar, doch unzureichend. [1] Als ge-

---

1) Innerhalb der (engeren) kunstgeschichtlichen Forschung heißt das konkret, über die Ebene des Gemacht-Seins, die der philologische Kenner stilistisch betrachtet, hinaus, die zugrunde liegende Sinnhaftigkeit zu erfassen. "In der Kunstgeschichte ist meine individuelle Aufgabe, wie mir vorkommt, diejenige, über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft zu geben; zu sagen, was diese und jene Meister und Schüler für eine Vision der Welt vor sich gehabt haben. Andere schildern mehr die Mittel der vergangenen Kunst, ich mehr den Willen (d.h. so gut ich kann)." (Briefe Bd. 6, S. 165)

schichtlich gelten ihm die Ereignisse erst durch eine bedeutungsgebende Betrachtung, d.h. aber in der K o n f r o n t a t i o n des "eigenen Horizonts" mit den vergangenen "Denkweisen", nur, indem ich mich jenen Lebensauffassungen vorbehaltlos öffne und damit implizit das Eigene in Frage stelle. [1] Damit setzt sich der Betrachter als Subjekt zugleich gegenstandsbezogen (objektiv) der Erkenntnis aus. Er muß von der Verwicklung in seine eigene Zeit abstrahieren - "jede Geschichtsepoche sei da (sagt Burckhardt), um ihrer selbst willen; man brauche nicht die Fäden, die zur Gegenwart überleiten, in ihr aufzusuchen..." (zit. n. WÖLFFLIN, in: BURCKHARDT-WÖLFFLIN, Briefwechsel, S. 20) [2] - und wird dennoch nicht neutralisiert durch eben seine Anteilnahme und Betroffenheit. [3] Burckhardt be-

---

1) Wie ungewöhnlich dem 19. Jahrhundert diese Haltung ist, erläutert BURCKHARDT am Anspruch an die Historienmalerei: "Unser Jahrhundert würde zweifellos dem Meister von Antwerpen als Historienmaler ein anderes Programm aufgesetzt haben... (nicht um der malerischen Wünschbarkeit willen, sondern) (Klammers.d.Verf.) im Sinne des Patriotismus und sogar des Fortschritts, indem es sich ja nicht um dasjenige zu handeln pflegt, was die wirkliche Vorwelt könnte empfunden haben, sondern um die heutige Vorstellung davon, welche denn freilich ihre Quelle hat in denjenigen Büchern und andern Schriften des Tages, die zufällig von den Leuten gelesen werden. Er hätte nicht sein Pathos, sondern das Anderer darstellen sollen. (Erinnerungen a. Rubens, S. 208)

2) "... Das bloße Betrachten des Ringens und Schaffens der Menschen in einzelnen vergangenen Zeiten sei von Nutzen, und in diesem historischen Betrachten und Vergleichen liege der Unterschied zwischen den denkenden Menschen und der Alltagsmenge wie dem Barbaren." (Zit. n. WÖLFFLIN, in: BURCKHARDT-WÖLFFLIN, Briefwechsel, S. 20)

3) BURCKHARDT entgeht damit auch dem moralischen Relativitätsproblem des Historismus, was sich recht deutlich in einem Brief äußert: "Es ist für mich die höchste Zeit, von dem allgemeinen falsch-objectiven Geltenlassen von Allem und Jedem endlich frei und wieder recht intolerant zu werden." (Briefe Bd. 3, S. 161)

kennt sich zu einer P e r s p e k t i v i t ä t , die die geschichtlichen Quellen zwar nach subjektiv erscheinenden Bezugs-Punkten ordnet, welche jedoch nach einer überschaubaren Systematik zustande kommen. [1]

> "Denn dasjenige Tatsächliche, das wir suchen, sind die Denkweisen, die ja auch Tatsachen sind. Die Quellen aber werden, wenn wir sie d a r a u f hin betrachten, ganz anders sprechen als bei der bloßen Durchforschung nach antiquarischem Wissensstoff" (Griech. Kulturgeschichte 1, S. 2 f.) -

sie gewährleisten sogar sicherere Erkenntnis. Gegenüber den vom Interesse geleiteten Aufzeichnungen der Ereignisse hat die Kulturgeschichte

> "p r i m u m g r a d u m c e r t i t u d i n i s , denn sie lebt wichtigerenteils von dem, was Quellen und Denkmäler unabsichtlich und uneigennützig, ja unfreiwillig, unbewußt und andererseits sogar durch Erdichtungen verkünden, ganz abgesehen von demjenigen Sachlichen, welches sie absichtlich melden, verfechten und verherrlichen mögen (womit sie wiederum kulturgeschichtlich lehrreich sind)." (Klammers.d.Verf.) (ebd., S. 3).

Folglich bewertet Burckhardt historische Gewißheit nach anderen Kriterien als die Geschichtswissenschaft seiner Zeit, denn er ist sich andererseits der Gefahr der " W i l l k ü r in der A u s w a h l der Gegenstände" wohl bewußt. "Woher weiß er (der Forscher), was konstant und charakteristisch, was eine Kraft gewesen ist und was nicht?" (Ebd., S. 4) Im direkt folgenden Satz zeigt er indessen einen Weg:

> "Erst eine lange und vielseitige Lektüre kann es ihm kund tun, e i n s t w e i l e n wird er lange Zeit

---

1) Wenn BURCKHARDT damit der historischen Quellenforschung Auswahlkriterien gegenüberstellt, wie es seinerzeit die Romantiker taten, so hegt er eine andere Absicht. Nahmen jene das einzelne Kunstwerk zum Anlaß und hervorragenden Dokument für den weiteren Entwicklungsprozeß der Kunst, so verharrt Burckhardt (fortschrittskritisch) beim Einzelwerk, um die Kontinuität der Kunst zu erkennen.

> manches übersehen, was von durchgehender Wichtigkeit war, und einzelnes wieder für bedeutend und charakteristisch halten, was nur zufällig war. Bei der Lektüre ferner wird ihm, je nach Zeit und Stimmung, Frische und Ermüdung und besonders je nach dem Reifepunkt, auf welchem sich seine Forschung gerade befindet, alles, was ihm gerade in die Hände fällt, unbedeutend und inhaltlos oder bezeichnend und interessant in jedem Worte erscheinen. Dies gleicht sich nur bei fortgesetztem Lesen ... aus; gerade mit heftiger Anstrengung ist hier das Resultat am wenigsten zu erzwingen: ein leises Aufhorchen bei gleichmäßigem Fleiß führt weiter." (Ebd., S. 4 f.)

Nur durch einen ständig wachen Geist, durch kennerhaftes Vergleichen vor einem weiten Horizont kristallisiert sich allmählich das Allgemeine und Verbindliche heraus, entsteht eine im besten Sinne weltmännische Anschauungsweise der Dinge. Die kulturgeschichtliche Behandlung der Zeugnisse erfordert also einen Persönlichkeits-Wert, den man mit Universalität umschreiben kann, der Reife und "Welt-Vertrautheit" (JÄHNIG) beinhaltet. Daß weder eine vom Leben abstrahierende Forschungstätigkeit noch oberflächliche Beschäftigung ausreichen, deutet Burckhardt auch (negativ) in einem Brief an seinen Sohn an, wenn er schreibt, daß er "aus eigener ... Erfahrung weiß, daß dieselbe (Kunstgeschichte als Fach) nicht mehr dilettantisch, sondern nur noch mit Aufwendung des ganzen Lebens b e t r i e b e n werden kann." (Briefe Bd. 4, S. 156) Denn neben dem Genuß, den diese Haltung immer vermittele, da sie das subjektive Moment nicht leichtfertig (an die Methode) preisgibt, erfordert das Hineindenken in Vormaliges Arbeit und Mühe.

> "Alle echte Ueberlieferung ist auf den ersten Anblick langweilig, weil und insofern sie fremdartig ist. Sie kündet die Anschauungen und Interessen ihrer Zeit f ü r i h r e Z e i t und kommt uns gar nicht entgegen, während das modern Unechte auf uns berechnet, daher pikant und entgegenkommend gemacht ist, wie es die fingierten Altertümer zu sein pflegen." (WB, S. 62 f.) [1]

---

1) Im Anschluß hieran erwähnt BURCKHARDT zwar insbesondere

Burckhardt muß feststellen, daß sich der moderne Mensch nicht der Anstrengung unterzieht, das Kunstwerk in seinem eigenen Anliegen sprechen zu lassen, womit sich die Aneignungspraktiken der Wissenschaft auf breiter Ebene perpetuieren. Dem 'schnellen Umgang' mit den Dingen, bei dem sie nur vordergründig auf ihre Verwertbarkeit taxiert werden, hält er die Aufmerksamkeit des kulturhistorischen Blicks entgegen und erläutert am Beispiel des Griechentums:

> "... auch wenn eine berichtete Tat in Wahrheit garnicht oder doch nicht s o gesehen ist, so behält die A n s c h a u u n g (letzte Hervorh. d. Verf.), die sie als geschehen oder in einer bestimmten Form geschehen voraussetzt, ihren Wert durch das T y p i s c h e der Darstellung... Vielleicht ist aber das Konstante, das aus diesen typischen Darstellungen hervorgeht, der wahrste 'Realinhalt' des Altertums, eher noch als die Antiquitäten. Wir lernen hier den e w i g e n Griechen kennen, wir lernen eine Gestalt kennen, anstatt eines einzelnen Faktors. (...) Allgemeine Fakta aber, wie die der Kulturgeschichte, dürften wohl durchschnittlich wichtiger sein als die speziellen, das sich Wiederholende wichtiger als das Einmalige!" (Griech. Kulturgeschichte 1, S. 3 f.) "Von diesem ganzen Material brauchen wir nur das, was in ganz besonderem Maße die Lebensauffassungen der Griechen belegen hilft." (Ebd., S. 2)

Diese 'freie' geduldige Betrachtung hebt die umfassenden Konstanten hervor, die der Ereignisreihung überhaupt erst die Orientierung zu geben vermögen. "Wir ... haben G e s i c h t s p u n k t e für die Ereignisse aufzustellen." (Ebd., S. 2) Als Anschauung, die den ganzen Horizont von

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 190:

> den historischen Roman, aber seine Kritik trifft im Grunde alle Zurichtung der Geschichte für unsere oberflächliche Aneignung (s.a. Historienbild). Immer wird unsere Phantasie und Assoziationsfähigkeit vorgestanzt und eingeschliffen auf Eingängigkeit. Geschichte wird so nicht erkannt, sondern benutzt und ausgebeutet.

Intentionen und Formensprache erblickt, vermittelt sie die Sicherheit eines Maßstabs, der den Rezipienten in die Lage versetzt, eine Zeit in der ihr eigenen 'Eichung' aufzufassen. Sie erschließt die jeweils "lebendigen Kräfte" (aufbauende und zerstörende) einer Seinsverfassung, um sie eine "innere Verbindung mit unserem Geist" eingehen zu lassen. Dabei heben sich Geschichts- und Kunstbetrachtung ineinander auf bzw. bilden eine Einheit als freie geistige Tätigkeit der bildhaften (bildergebenden) Phantasie.

> "Was ich historisch aufbaue, ist nicht Resultat der Critik und Speculation, sondern der Phantasie, welche die Lücken der Anschauung ausfüllen will. Die Geschichte ist mir noch immer großentheils Poesie; sie ist mir eine Reihe der schönsten malerischen Compositionen." (Briefe Bd. 1, S. 204)

Burckhardt klagt jedoch, daß die Fähigkeit zu dieser Art von Aneignung heutzutage kaum noch ausgeprägt sei.

> "Leute von Geist, mit welchen man ein vernünftiges Wort reden kann, giebt es Gott sei Dank schon, aber so wenige, die die Welt zugleich als äußeres Bild fassen; ich glaube, sie sind in allen Zonen rar." (Briefe Bd. 4, S. 138)

Die Welt als äußeres Bild zu fassen, erfordert denn auch einen Abstand zum 'hic et nunc' einzunehmen, was der einverleibenden Aneignung des 19. Jahrhunderts fremd ist. Die Welt als Bild zu gestalten bedeutet die Umwandlung des Lebens zu einer Anschauung des Daseins, heißt, im Lebensfluß noch ungeklärtes Wesenhaftes bzw. ein zweites Dasein zu erkennen.

> "Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, die das einzig irdisch Bleibende sind, eine zweite ideale Schöpfung, der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen. (Sie sind damit ein grösster Exponent der betreffenden Zeitalter, so gut wie die Philosophie)." (Klammers. d. Verf.) (WB, S. 118)

Der Betrachter wird dadurch befähigt, aus dem alltäglichen Leben heraus in ein 'höheres' Dasein einzurücken, in

einen durch 'Kunst' erst entstehenden Raum, in den sich der menschliche Geist zu befreien vermag. Die Künste haben "... es n i c h t mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu tun" - wie etwa die Wissenschaften, die das Seiende sammeln und ordnen und die Philosophie, die deren höchste Gesetze ergründet -, "sondern ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre." (Ebd., S. 117) Und "unsere Kontemplation ist ... nicht nur ein Recht und eine Pflicht, sondern zugleich ein hohes Bedürfnis; sie ist unsere Freiheit mitten im Bewusstsein der enormen allgemeinen Gebundenheit und des Stromes der Notwendigkeiten". (Ebd., S. 52) Damit flüchtet sich Burckhardt jedoch nicht in einen autonomen Raum. Er trennt die Künste nicht vom Leben ab, sondern setzt sie ausdrücklich in Beziehung. Innerhalb dieses Verhältnisses zu ihrer Zeit sind sie allerdings autark - eine Autarkie, die sich sozusagen jeweils neu zu realisieren hat! [1] Zwar mißt Burckhardt die Kunst an ihrer Erscheinung in "klassischen Ewigkeitswerten"; aber er unterscheidet sich vom gängigen Klassizismus dadurch, daß er sie klar an die Gesamtheit ihrer Epoche bindet. In seiner Wertung der Kunstwerke meint er zugleich die entsprechende Zeitverfassung. Und gerade deshalb wendet er sich alter Kunst zu, weil er vor

---

1) Der Begriff Autarkie (JÄHNIG) im Vergleich zu Autonomie macht auch den Unterschied zur Romantik deutlich, die ebenfalls geschichtlich dachte, deren 'Ziel' der Kunst aber in einem Absoluten a u ß e r h a l b des Lebens lag (antagonistisch unabhängig), während BURCKHARDTs selbständige Kunst dem Leben verhaftet bleibt, eben in jener idealischen Parallelität, d.h. mit einer Bezüglichkeit zum Leben, deren Schnittpunkt zwar im Unendlichen liegt, aber prinzipiell gedacht werden kann.

Kunst i s t BURCKHARDT eben auch nicht Religion: "Der höchste und früheste D i e n s t (Hervorh. d. Verf.) der Künste, dem sie sich ohne Erniedrigung fügen, ist der bei der Religion. Freilich würde sie die Künste nicht immer entwickeln; denn das metaphysische Bedürfnis, das sie vertritt, kann derart sein, dasses sie (wie im Islam) teilweise oder (wie im Puritanismus) gänzlich entbehrt oder sogar anfeindet." (WB, S. 119)

der 'Moderne' noch eine Einheit von Realität und Idealität sah bzw. die Kunst noch einen wahren Ort im Gesamten der Wirklichkeit hatte. Wenn dagegen beispielsweise ein Renaissance-Kult das Klassische beschwört, wird es der wesensfremden Gegenwart verschönernd aufgesetzt, im Gegensatz zum Zeitgeist. Im Falle eines solchen nichtlegitimen Ideals wendet sich Burckhardt eher einem Lebensraum zu, der ihm noch eine harmonische Ganzheit verkörpert.

> "Warum nun nicht in einfachere, schönere Zustände flüchten, wenn sie noch irgendwo vorhanden sind?" (Briefe Bd. 3, S. 46)
>
> "Meine 'Phantasie' aber ist die Schönheit, die mich in allen Gestalten mächtiger und mächtiger ergreift. Ich kann nichts dafür, Italien hat mir die Augen geöffnet, und seitdem ist mein ganzes Wesen lauter Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, nach der Harmonie der Dinge. (...) Ich fühle in mir die Berechtigung mich dahin zu wenden, wo meine Seele Nahrung findet." (Ebd., S. 54 f.)

Wenn Burckhardt also 'klassisch' wertet, so sieht er dennoch das "jezuweilen Ewige" [1], ein Vollkommenes, das sich erst in der Geschichte selbst bildet, indem der menschliche Geist "jedes Zeitliche ideal aufzufassen" vermag. Umgekehrt sind Idealbildungen so in höchstem Sinne historisch, weil darin das jeweils menschlich Bedeutsame extrahiert wird, d.h. aber jenes gleichbleibende Wesen innerhalb der wechselnden Erscheinungen.

Die derart zu konstatierende "Duplizität von Autarkie und allgemeinem Zeitbezug der Kunst" (JÄHNIG) enthüllt sich in der Anschauung. Die Zeitlosigkeit der Kunst liegt nicht in der Konservierung eines absoluten Schönen - "es wird nicht etwas konventionell für Schön geltendes von außen in den Kopf"(allgemein: das Bildnis)"hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, was innen in jedem verbor-

---

1) Siehe WB, S. 129.

gen lag, wird entwickelt" (zit. n. LÖWITH, S. 190) -, sondern in der immerwährenden Möglichkeit für den Menschen, das 'Höchste' direkt zu empfinden. Es soll auch nicht etwas 'verewigt' werden, was ansonsten untergegangen, mit aller Zeitlichkeit vergangen wäre, sondern es gilt, ein als Kunst Unvergängliches zu erkennen, da Kunst wie keine andere Potenz das 'Dasein' einer Epoche zu fassen vermag, das Bleibende (Typische) im chronologisch-historischen Ablauf der Dinge. [1] Burckhardt will damit dem wahrhaft Geschichtlichen einer Epoche gerecht werden. Gerade in der verdichtenden Bezogenheit auf die jeweils eigene Zeit liegt für Burckhardt die Unvergänglichkeit der Kunst, indem in den Werken die typische Gegenwart einer Epoche so gefaßt ist, daß sie immer wieder unmittelbar zu erschließen ist, "Sprache für alle Nationen sein kann". In der Anschauung vergegenwärtigen Kunstwerke den inneren Zusammenhang von Ferne und Nähe, von historischer Individualität und humaner Allgemeingültigkeit. Als Zeugnisse ihrer Zeit weisen sie zugleich darüber hinaus und erheben direkten Anspruch an die späteren Jahrhunderte. "Aeusserlich sind ihre Werke den Schicksalen alles Irdischen und Ueberlieferten unterworfen, aber es lebt genug davon weiter, um die spätesten Jahrtausende zu befreien, zu

---

1) BURCKHARDT schreibt über den Künstler: "Ist aber einem solchen Meister Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit gegönnt gewesen, so wird er zum größten Erläuterer und Zeugen seiner Zeit und Nation. Raffael ist der allerhöchste Zeuge für das damalige Italien; er macht zum Beispiel die damalige Schriftwelt nicht überflüssig; aber er ist auch den größten seiner Zeitgenossen, jedem einzeln, als Offenbarer seiner Zeit überlegen. Rubens ist ein größerer Erklärer seines damaligen Belgiens als alle damaligen Gelehrten, Dichter und Künstler seines Landes zusammen genommen; er ist das Form und Farbe gewordene Belgien seiner Zeit. Ein solcher Meister aber, der für sein Volk so viel bedeutet, bedeutet es auch für die ganze Menschheit." (Vorträge, S. 166)

begeistern und geistig zu vereinigen." (WB, S. 118) Dieses "Außerordentliche" der Künste, daß in ihnen das 'Lebensgefühl' ("Welt, Zeit und Natur") einer Epoche gefaßt ist, macht sie zu einem "größten Exponenten der betreffenden Zeitalter" und erlaubt es, anthropologisch bedeutsam zu sein: Es wird ein Weltbezug vermittelt, der in seiner Ausformung historisch einmalig ist, in seiner Bedeutung indessen, in/als Kunst anschaulich vergegenwärtigt zu sein, für den Menschen schlechtin gültig.

> "Sie (die Künste) beruhen auf geheimnisvollen Schwingungen, in welche die Seele versetzt wird. Was sich durch diese Schwingungen entbindet, ist dann nicht mehr individuell und zeitlich, sondern sinnbildlich bedeutungsvoll und unvergänglich." (Ebd., S. 117 f.)

Wie stark das aus dem geschichtlichen Verlauf 'kristallisierte Ewige' dem Leben verhaftet bleibt, offenbart sich besonders in der z e i t k r i t i s c h e n Intention aller Anschauung, wenn Burckhardt eine "Erneuerung von Gegenwart" in der "Zukunft öffnenden Erinnerung" (JÄHNIG) sucht. Er setzt das bleibende "Mysterium der Schönheit" als Gegengewicht zu einem Erfolgsdenken, welches ein kontemplatives Dasein des Menschen und das Glück begrenzter Gegenwart überrollen muß, indem es nur noch Begründungen sucht und programmierend in die Zukunft zielt. Dementsprechend kritisiert Burckhardt die moderne Rezeption, die nur Zwecke und Ziele kennt, Ökonomie und 'Bildung'.

Burckhardt geht aus von der Betrachtungsweise, deren gerade das 19. Jahrhundert fähig ist.

> "Wir haben Gesichtspunkte für jegliches und suchen auch dem Fremdartigsten und Schrecklichsten gerecht zu werden.
>
> Die früheren Zeiten hatten e i n e n oder wenige Gesichtspunkte, zumal nur den nationalen oder nur den religiösen ... w i r erst beurteilen den Einzelnen von s e i n e n Präzedentien von s e i n e r Zeit aus ... Und dabei ist unser Entscheidungsrecht

> nicht vom Indifferentismus getragen, sondern eher vom Enthusiasmus für alles vergangene Grosse..." (WB, S. 318).

Burckhardt begrüßt ausdrücklich die heutige Möglichkeit zur Universalität. Durch Literaturaustausch und Weltverkehr" (wird) das Entfernte genähert; statt eines einzelnen Wissens um Curiosa entlegener Zeiten und Länder tritt das Postulat eines Totalbildes der Menschheit auf". (Ebd., S. 59) Er will diesen ökumenischen Maßstab aber nicht erschöpft wissen in fachwissenschaftlicher Methodik, sondern ihn in den richtigen Zusammenhang bringen, denn universal sein heiße nicht möglichst vieles w i s s e n , sondern möglichst vieles lieben! Damit kritisiert Burckhardt nicht nur die wissenschaftliche Betrachtung, sondern auch die allgemeine Massenrezeption, die die angebotene Fülle in ihrem Sinne funktionalisiert. Das fremdartige 'Stoffliche' interessiert als Reizmoment für eine passivische degenerierte Phantasie und wird zum Ausfüllen moderner Langeweile mißbraucht. Solch gierige Einverleibung verkehrt die Chancen der Vielfältigkeit, "verwüstet den Geist" und führt, indem es alles echte Interesse verhindert, zu einer fragwürdigen Bildung. Ironisch äußert sich Burckhardt in einem Brief:

> "'Aber sän Se, des will ich Ihnen sagen, die Bildung, die mer jetzt haben...' ist keinen Schuß Baumwolle wert, und macht nur, daß das Pack alle über einen Leist geschlagen ist." (Briefe Bd. 3, S. 60)

Burckhardt erkennt hellsichtig den 'anreißerischen Charakter'einer Bildung, die in Wahrheit ein Gehäuse von Konventionalitäten ist und von falscher Begeisterung am vermeintlichen Fortschritt getragen.

> "Das vorige Jahrhundert trägt den Spottnamen des a u f g e k l ä r t e n , das unsrige wird dereinst das g e b i l d e t e heissen. Heut zu Tage strömen nämlich einem Jeden, er sei so dumm wie er wolle, so viele einzelne Funken der Bildung zu, dass er sich eben mit Haut und Haaren für gebildet hält; ...

> jetzt ... flickt (man) eine 'Weltanschauung' zusammen und predigt auf die Nebenmenschen los. Lernen will Niemand mehr, Schweigen noch weniger, einen Anderen in seiner Entwicklung anerkennen am Allerwenigsten." (Briefe an Kinkel, S. 82)

> "Davon, dass es noch möglich wäre, dass ein Mensch sich rein aus seinen eigenen Antrieben heraus bildete, davon ist längst keine Rede mehr. Die Noth der Zeit ist zu gross, man kann die Menschen nicht mehr machen lassen, sie bedürfen eines allgemeinen Stempels, damit Jeder in das Ungethüm, welches man das moderne Leben nennt, auf jeden Fall hineinpasse." (Ebd., S. 81)

Die Kunst, ursprünglich in die Welt gesetzt zur Überwindung der Barbarei, ist heute in Gefahr, durch den Zusammenhang mit Erwerb und Tagesgeschehen zu einer Bildungssache für den Typus "amerikanischer Kulturmenschen" zu werden, die keine kulturelle Notwendigkeit kennen. Diese "ungeschichtlichen Bildungsmenschen", "welche auf das Geschichtliche, d.h. auf die geistige Kontinuität grossenteils verzichtet haben und Kunst und Poesie nur noch als Formen des Luxus mitgeniessen möchten" (WB, S. 127 f.), sind auf wurzellosen "Trödel" aus, den sie ohne Mühe in ihrem geschäftigen Leben unterbringen.

> "Die geistige Produktion in Kunst und Wissenschaft hat alle Mühe, um nicht zu einem blossen Zweige großstädtischen Erwerbs hinabzusinken, nicht von Reklame und Aufsehen abhängig, von der allgemeinen Unruhe mitgerissen zu werden. Grosse Anstrengung und Askese wird ihr nötig sein, um vor allem unabhängig im Schaffen zu bleiben, wenn wir ihr Verhältnis zur Tagespresse, zum kosmopolitischen Verkehr, zu den Weltausstellungen bedenken." (Ebd., S. 308)

> Der Mensch "braucht sie (die Kunst) zur Pracht und beutet bisweilen mehr ihre Neben- und Zierformen als ihre Hauptformen aus; ja sie wird Gegenstand von Zeitvertreib und von Geschwätz." (Ebd., S. 142)

Burckhardt wendet sich gegen die einseitige Dienstbarmachung der Kunst [1], an der die 'staatliche Fürsorge' kei-

---

1) - generell ein Kennzeichen der Spätzeiten!

nen geringen Anteil hat. Wenn er schreibt, daß die Regierungen das Brauchbare lieben,

> "die grossen Talente [1], d.h. die Ausbeutungsfähigkeit des Gegebenen als das Große = Neue" (ebd., S. 364), und daß sich "neben der besoldeten und soldwünschenden Produktion die freie nur noch bei den Exilierten und allenfalls noch bei den Belustigern des gemeinen Volkes (hält)" (ebd., S. 164),

also nur noch trivialisiert im Vergnügen vorkommt, so kritisiert er damit auch jene kunstfördernden Maßnahmen zur Geschmacksbildung eines breiten Publikums, da sie die wirkliche Funktion der Kunst zu verdecken drohen. Wenn er sich ausspricht gegen die Verbindung des Kunstgeschehens mit kunstkritischer Presse und Weltausstellungen, so sieht er in alledem keine pädagogisch-didaktische Aufgabe, sondern erkennt vielmehr die Gefahr für die Kunst als ganze. Indem sie sich in ihrer zweckhaften Zersplitterung nicht mehr

> "ihrer hohen Stellung bewußt (wird) als eine Macht und Kraft f ü r s i c h , welche nur der Anlässe und flüchtiger Berührungen aus dem Leben bedarf, dann aber von sich aus ein Höchstes verwirklicht" (ebd., S. 142 f.),

verliert sie ihre ureigenste Bedeutung, dem Menschen seine Souveränität vorzuführen. Burckhardt leugnet nicht die anderen Funktionen der Kunst, Bild und Genuß zu sein, zu repräsentieren oder zu erziehen, er will nur vor den Neben- und Zierformen das H a u p t s ä c h l i c h e herausstellen, [2] ihre besondere Sinngebung des

---

1) - daß andererseits auch diesen Talenten Kunst als Spekulationsobjekt gelte, denen die "Ausbeutung ihrer Geschicklichkeit keine Beschwerde mache, weil ihnen kein Überquellen des Genius im Wege ist "! (Sehen, S. 259)

2) Er schreibt dazu: "Nicht ganz abschliessend für die Stellung der Kunst in der Weltkultur sind Schillers 'Künstler'. Es reicht nicht, dass das Schöne als Durchgangspunkt und Erziehung zum Wahren dargestellt wird; denn die Kunst ist in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden." (WB, S. 117)

Lebens im Errichten einer zweiten Wirklichkeit. [1] Diese außergewöhnliche Fähigkeit der Kunst, sich an kein Vorhandenes zu knüpfen, sondern frei zu schaffen und d a m i t Sinn zu setzen, betont Burckhardt am deutlichsten in seinem Verweis auf die Architektur.

> "Die Architektur beweist nun, wie frei von ... stofflichen Nebenabsichten jede andere Kunst ist oder sein kann. Ihre spezielle Parallele hierin ist die Musik, in der das Nachahmende auch gerade das Verfehlteste ist." (Ebd., S. 119)

Hier zeigt sich, was Kunst in ihrer letzten Konsequenz i s t : Setzung von eigenbedeutsamer Welt; Ort, wo man jenseits von sich selbst zugleich beheimatet ist! Diese sonst nirgends auffindbare Qualität sollte immer vergegenwärtigt werden! So wehrt sich Burckhardt dagegen, daß dieses Hauptmoment der Kunst dem modernen Blick verloren geht. Er sieht in der massenhaften, oberflächlichen Kunstrezeption eine gefährliche Verwahrlosung, da die Substanz der Kunst getilgt und etwas ganz anderes verlangt wird. [2] "Das Neueste in der Welt ist das Ver-

---

1) Von diesen Wurzeln im Bereich der Freiheit und Spontaneität des Geistes her kann BURCKHARDT auch das Vollkommene und Schöne in den Gebrauchsgegenständen genießen, die eine hohe Kultur hervorbringt. Sie bereichern das Leben in seiner Alltäglichkeit, indem sie auch dort von einem vollkommenen Sein künden. Durch den Schönheitssinn, der eine hohe künstlerische Kraft ist, wird der täglichen Erscheinung eine "lautere Idealität" abgewonnen. Ihre Herkunft aus einem Bereich, der von direkten Zwecken entbunden ist, muß jedoch gewährleistet sein; der "geistige Ueberschuss kommt entweder der Form des Geschaffenen zugute als Schmuck, als möglichst äussere Vollendung ... oder er wird bewusster Geist, Reflexion, Vergleichung, Rede-Kunstwerk" (WB, S. 116). Das Kunstgewerbe muß A u s d r u c k einer Kulturstufe sein, nicht Erziehungsmittel zur Hebung des Nationalwohlstandes (= zweckhaft aufgesetzt)!

2) Trotz seiner Skepsis möchte BURCKHARDT dennoch die "Unwissenden aber Fähigen" zum Kunstgenuß anleiten: "Sie (die Kunst) ist eins derjenigen herrlichen Bande,

langen nach Bildung als Menschenrecht, welches ein verhülltes Begehren nach Wohlleben ist" (ebd., S. 128) - Bildung, die nicht durch (Welt)Anschauung, sondern durch sichere, leicht handhabbare Begrifflichkeit zustande kommt, die deshalb vordergründig beruhigt und bequem macht!

In diesem Sinne kritisiert Burckhardt auch ganz konkret die scheinbar mühelos gewordene Betrachtung der Werke in den Museen und Galerien. In seinem Aufsatz "Aus Grossen Kunstsammlungen" schreibt er:

> "Den gewaltigen Vorrat der in den Galerien gesammelten Bilder schickt sich der heutige gebildete Mensch an, kurzweg sich anzueignen, da denselben ohne weiteres 'genießen' zu wollen. Das, was Jahrhunderte zur Reife gebraucht hat, soll beim ersten Anblick schon den Bildern rasch abgewonnen werden. ... Das heutige Organ, durch welches die Kunst zu den Bevölkerungen redet, sind wesentlich und vorherrschend die großen Ausstellungen mit ihrer Art von Wetteifer; dieser legt sich auf das Gewinnende und Reizende, auf das Zierliche und Pikante, Überraschende und Gefühlvolle, die Illustration von Zeitideen und Zeitsympathien; den Ausstellungen zur Seite geht eine Tagespresse, in welcher die Beschauer sich Rats erholen. In summa: der Beschauer findet das größte denkbare Entgegenkommen" (Vorträge, S. 163),

während w i r der Kunst entgegenkommen müßten, wenn wir

Forts. d. Anm. 2) v. S. 200:

> welche Völker und Jahrhunderte miteinander zu einer Gemeine verknüpfen können. Und wenn diese Gemeine eine Elite ist, so braucht es glücklicherweise keine Elite der Reichen und Mächtigen zu sein; öffentlich sichtbare Kunstwerke können jeden nicht Verbildeten ergreifen, auch wenn er ungebildet ist. Gegenstände und Beschauer haben hier ein gemeinsames ideales Bürgerrecht, das keine Schranken von Ländern und Zeiten kennt." (Vorträge, S. 197) Auch wenn er hier zu einer fragwürdigen sozialen Harmonisierung neigt, entgeht er den reaktionären Folgen dadurch, daß er eben keine 'Programme' für die Rezeption entwirft wie seine 'Nachfolger' (vgl. Kap. 2.c).

sie nicht in ihrem Wesen völlig übergehen wollen. Muße und Arbeit sind Vorbedingung für geistigen Genuß und Erkenntnis. Der Künstler

> "... kommt ganz andere Wege daher, als die unserer habituellen Augen sind. Seine Werke sind erlebt, erkämpft, erlitten, und wir möchten nur mit leichter Hand Früchte pflücken. Aus welchen Tiefen haben die großen Meister das schöpfen müssen, was wir nun so oberflächlich genießen möchten!" (Ebd., S. 165)

> "Die ganze vergangene Malerei ... kommt uns gar nicht entgegen; sie ist nicht für Ausstellungen, nicht um jedermann zu gewinnen, nicht begleitet von irgend einer Publizität geschaffen worden; der darin lebende Wille war schon der damaligen Zeit gegenüber ein anderer, und vollends gegenüber von uns. Kunst und Künstler waren anderer Art, und andere Kräfte als die jetzigen müssen über sie und ihr Wohlergehen verfügt haben. (...)
>
> Da beginnt man denn zu ahnen, was eine Galerie höhern Ranges uns auferlegt: hier findet sich zusammengedrängt, was vielen der größten Meister als vielleicht einmalige höchste Inspiration ist geschenkt worden. Und geht man auf den einzelnen Meister ein, so erwacht eine Reihe von Reflexionen, welche uns zu fühlen gibt, wie unendlich ferne wir dem Manne stehen, dessen Werk so ganz in Kürze genossen werden soll." (Ebd., S. 163 f.)

Wir müssen wiederentdecken, daß in einem einzelnen Werk (von hohem Rang) die ganze Vielfalt einer Zeit komprimiert veranschaulicht ist und daß wir das nur in eingehender Konzentration erfahren können. Solch hoher Versinnbildlichung betrachtend gerecht zu werden, erfordert eine "Kunst des Sehens", denn die ausgezeichnetsten Werke seien schlechthin unerschöpflich. Unersetzbar durch jedwelche Nachbildungen sollten sie wieder und wieder 'erschaut' werden! Diese kontemplative Haltung des wahren Kunstfreundes ist für uns heute vollends Pflicht, da die großen öffentlichen Galerien nicht anders zu bewältigen sind. Ihre Organisation nach wissenschaftlichen Prinzipien muß vom Rezipienten durchbrochen werden, wenn nicht das Eigentliche der Kunst auf der Strecke bleiben soll.

"... Ohne die Kunst des Sehens verliert man sich beim besten Willen in der Masse der verschiedenen Eindrücke, die so rasch aufeinander folgen, und wird namentlich müde, an den Augen sowohl als am innern Auffassungsvermögen; beiden Organen wird unermeßlich viel zu viel auferlegt. (...) [1]

Es ist notwendig, die Bilder, welche man wirklich kennen lernen will, zu isolieren; das Bild beginnt erst zu reden, wenn man es mit Aufwand einiger Willenskraft von seiner Umgebung ablöst, und nicht alle Schulen und Einzelimaginationen aus hundert Bildern ringsum drein reden läßt. Nur so wird es zu einem Bekannten, zu etwas Persönlichem." (Ebd., S. 166 f.)

Um diesen persönlichen Bezug geht es Burckhardt vordringlich, wenn er die Rezeption problematisiert. In letzter Hinsicht fordert er die Anschauung nicht um einer autonomen Kunst und auch nicht um der Künstler willen, sondern als E r f a h r u n g s modus für den einzelnen Betrachter, als künstlerische Sichtweise, die die heutige unkünstlerische Lebensform modifizieren soll, indem sie die hohe Aussage der Kunst miteinbezieht.

"Es handelt sich gar nicht bloß darum, der vergangenen Kunst durch ein historisches, retrospektives Studium 'gerecht' zu werden; denn dieselbe ist ohne uns und unsere Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit da, und niemand ist zur Kunstgeschichte verpflichtet. Wir besehen die Galerien gar nicht um der Maler willen, sondern um unsertwillen; wir sollen uns glücklich schätzen, Bereicherung für unser eigenes Fühlen und Schauen zu finden in der hohen Verbindung von Idealismus und Wahrheit, welche die Kunst verschiedener großer Zeiten uns darbietet.

---

1) BURCKHARDTs Vorschlag zur konkreten Rezeption: "Hier nur per parenthesin: bei Abwechslung zwischen Beschauen und Notizenmachen hält man leicht viele Stunden lang aus, durch die bloße Abwechslung der Beschäftigung. Das Auge findet sich jedesmal erfrischt und sieht das Bild wieder anders. Hingegen entlastet Konversation mit Begleitern nicht, denn diese werden meist ebenso müde." (Vorträge, S. 167)

> Allmählich vernimmt man dann ihre Stimme: Kommt aus eurer Welt heran zu der unsrigen! Wir deuten euch ein zweites Dasein, soweit ihr des Willens dazu fähig seid! K ö n n t i h r u n s e n t b e h r e n , d e s t o b e s s e r f ü r e u c h ! (Hervorh. d. Verf.) Aber bei uns könnt ihr euch frei machen vom Geist des bloß Niedlichen und Süßen und Raffinierten; denn wir waren der Natur noch um Jahrhunderte näher und des Idealen mächtiger als eure Zeit!" (Ebd., S. 166)

Daß es Burckhardt um die Qualität des Daseins geht, verdeutlicht sich darin, daß er keinen Menschen zu einem ihm fremden oder überhaupt zum Kunstgenuß drängt, wie es etwa in der erzieherischen Geschmacksbildung seitens der Kunstpolitiker geschieht. Weil die wahren Kunstwerke zunächst einmal verschlossen sind,

> "... (überkommt) denn manchen aufrichtigen Beschauer in den Galerien ein Gefühl der Fremde, der Unbehaglichkeit gegenüber jenem Willen einer vergangenen Zeit. Ein solcher möge die Galerien einfach auf sich beruhen lassen. Es gibt ausgezeichnete Menschen, welchen die Kunst der Formen nichts sagt, während zum Beispiel Poesie und Musik sie auf das tiefste ergreifen. Man denke an Schiller in der Dresdener Galerie, erinnere sich, daß Lord Byron gleichgültig gegen die bildende Kunst war; ja es gibt Menschen von trefflichem Charakter und großer Intelligenz, welche für garnichts empfänglich sind als für das unmittelbare Leben, welches sie sich und ihrer Umgebung verschönern können durch Güte und Geist." (Ebd., S. 163 f.)

Burckhardt wehrt sich gegen alles, was einem Menschen oder einer Kultur aufgesetzt (also ungeschichtlich) ist, was sich nicht aus ihrer Verfaßtheit heraus zu entwickeln vermag. Viel lieber ist es ihm, die kreativen Kräfte direkt ins Leben oder in w i r k l i c h e m p f u n d e n e Form zu verströmen, als sie in einem falschen Bildungs-Muß erniedrigend zu verschleißen. So meint er auch, "man kann sich mit einem Stonehenge begnügen, wenn nicht in dem betreffenden Volke das Bedürfnis vorhanden ist, in Formen zu sprechen." (WB, S. 141)

Wenn Burckhardt dennoch zum Kunstgenuß anleiten will - seine ausdrückliche Intention beim Cicerone -, so verfolgt er damit k e i n e p r o d u k t i v e n Z i e l e, sondern korrigiert implizit den Kunst- (und Lebens-) begriff seiner Zeit. Wenn er im Cicerone den geschichtlichen Umkreis der Werke erschließt, gibt er sie nicht dem nützlichen Wissen preis, sondern eröffnet dem Betrachter die Empfindung des Bleibenden der Kunst, ihrer nicht verbrauchbaren Kraft. [1] Indem Burckhardt im vorgenannten Aufsatz die in den Galerien stattfindende Rezeption untersucht bzw. die weitverbreitete Art von Kunstgenuß in seinem Sinne richtigstellen will, zeigt sich (am Beispiel der Malerei) ganz konkret, was für ihn Kunst heißt.

> "Allein hier scheiden sich die, welche zum Kunstgenuß überhaupt bestimmt sind und die, welche es nicht sind; letztere verlangen stets sachlich Neues, als ob die Kunst die illustrierende Dienerin des möglichst verschiedenen Geschehens wäre. Und die moderne Kunst pflegt ihnen hierin wirklich entgegenzukommen und in Historien und Genre stets sachlich neue Themata zu behandeln. Wem aber die Kunst als solche etwas zu sagen imstande ist, der wird vielleicht inne, daß gerade die am häufigsten vorkommenden Aufgaben die vorzüglichsten Lösungen gefunden." (Vorträge, S. 169) [2]

"Kunst als solche" stellt sich dem ausbeuterischen Zugriff des 19. Jahrhundertsentgegen, sie ist keine Abhandlung der Dinge. Um sie adäquat zu rezipieren, bedarf es zunächst eines unverbildeten Sinns -

---

1) Er schreibt zu Anfang des "Cicerone": "Das Ziel, welches mir vorschwebte ...: Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte." (Vorwort, VII)

2) BURCKHARDT fährt im weiteren fort: Öfters "... erregt die Mäßigkeit und geringe sachliche Variation des Inhaltes Erstaunen; hier am ehesten mag auch dem Laien die Frage aufsteigen, warum solche Bilder dennoch einen magischen Zwang ausüben?" (Vorträge, S. 169 f.)

> "... glückliche Unwissende können von der Schule von Athen, von der Disputa tief ergriffen werden, ohne irgend zu wissen, welches die äußere Aufgabe Raffaels war; dieselbe ist eben mit der hohen Idealität zu einer völlig einheitlichen Erscheinung geworden, und nun wirken beide zusammen untrennbar" (ebd., S. 167 f.);

es bedarf aber auch kunstgeschichtlicher Belehrung, um das "Sekundäre ausscheiden zu lernen". Postulierte Burckhardt soeben die Irrelevanz des Sujets, so zeigt sich das Primäre dennoch nicht im Stil, der im Gegenteil sekundär sein kann, wenn er als Darstellungsmittel entlehnt ist und sich in ihm keine Empfindung ausdrückt. Das heißt aber, das kunstgeschichtlich-kennerhafte Vergleichen kann nicht m e h r sein als Parameter für die Betrachtung. Es liefert per se keine Erkenntnis für das Eigentliche der Kunst. Es habe speziell für den Laien nur geringe Bedeutung, da dem unverdorbenen Auge angeblich eine instinktive Aufnahmesicherheit für das Echte unterstellt werden könne - der Rang des Kunstwerks sei letztlich weniger wichtig als die zum Ausdruck kommende Schönheit!

> "Ohnehin erwartet der einfache, unverdorbene Sinn von der Kunst gerne das feierliche, das Bild einer höhern Welt und ist auch mit unvollkommenen Anregungen aus dieser Welt zu rühren und zu bewegen. Ja selbst von dem geringsten Kupferstich wird er noch in Raffaels und Tizians Grablegung, in Lionardos Abendmahl die untödliche Schönheit empfinden. Möge Galeriebesuchern dieser Art die nötige Muße und das Wiederkommen gegönnt sein, damit sie ganz nach ihrem Innern bald dieses, bald jenes Bild lieb gewinnen. Dieser Weg wird sie dann auch zu den großen Meistern führen, und richtiger als der gewöhnliche Weg der konventionellen Bewunderung." (Ebd., S. 173)

> "Je weniger man sich überhaupt Genüsse aufreden läßt, desto eher wird man, bei einigem Ausharren, ein selbständiges Verhältnis zu bestimmten Meistern und Bildern gewinnen." (Ebd., S. 171) 1)

---

1) Bei aller Fragwürdigkeit der Auffassung vom unverbildeten Sinn ist die Betonung der persönlichen Anteilnahme, ohne die das Kunstwerk letztlich nicht zu durchdringen ist, ein wichtiger zeitkritischer Hinweis.

Allein die persönliche Erfahrung vor dem Werk ist der sichere Weg, Kunst in ihrer wahren Bestimmung aufzunehmen. Nur was an den Werken selbst gewonnen werden kann, hat hier seinen Platz. Gegenüber einer methodisch-exakten kunstgeschichtlichen Einordnung mögen sich daraus Widersprüchlichkeiten und Fehlurteile ergeben - Burckhardt nimmt sie bewußt in Kauf, gewährleiste doch die subjektive Teilnahme (implizit dem Recht auf Antipathie) gewisseren Grund und Boden für die Rezeption des spezifisch Künstlerischen als rein wissensmäßiges Verstehen. [1]

Burckhardts Kunstbegriff konkretisiert sich in seiner Entgegensetzung von moderner und alter Kunst. Analog seiner Kritik der auf aktuelle Bedürfnisse bezogenen Aneignung offenbaren ihm die fremden Werke der Vergangenheit eher das Wichtige und Unvergängliche der Kunst. "Alles, was dem Tage angehört, geht leicht und vorzugsweise eine Verbindung ein mit dem Materiellen in uns, mit unsern Interessen; das Vergangene kann wenigstens eher sich verbinden mit dem Geistigen in uns, mit unserm höhern Interesse." (Sehen, S. 181) Es geht dabei wieder um u n s e r e Aneignung, um die Möglichkeiten, das Bleibend-Wertvolle für uns zu erkennen, nicht etwa um Gegenwartsabkehr oder Verherrlichung des Vergangenen. Burckhardt verkennt nicht den Sachverhalt: "Jene ('die Vergangenen') freilich retteten nur mit großen Opfern das Ideale ihrer Zeiten und kämpften im täglichen Leben den Kampf,

---

1) Im Zusammenhang mit REMBRANDT schreibt BURCKHARDT beispielsweise: "Man lasse sich nicht durch die 'Kenner' in den jetzt beliebten Rembrandtskultus hineintreiben. Erstens hat unser subjektives Gefühl, so gering die Ästhetik davon redet, etwa auch sein Recht der Antipathie und sogar des Abscheus. Rembrandt stößt alle einfachen Menschen ab." (Vorträge, S. 170) Dennoch könne man seine Werte genießen, wenn man das Widerstreben erst einmal überwunden habe.

den wir alle kämpfen. Ihre Schöpfungen sehen nur für uns aus wie gerettete und aufgesparte Jugend." (Ebd., S. 180) Dennoch lag ihnen eine andere Zeit zugrunde, was er am Beispiel Rubens erläutert:

> "Die äußere L a g e d e r a b e n d l ä n d i s c h e n M a l e r e i , so wie auch Rubens sie vorfand, ist eine bekannte. Immer von neuem aber wird man sich, bis ins Einzelne hinein, die damalige Welt der Besteller und Bestellungen in ihrem Gegensatz zur heutigen zu vergegenwärtigen haben. Vor allem ist der Boden, auf welchem die Kunst wächst,nicht der von modernen Großstädten, von beweglichem und damit auch sehr wandelbarem Reichtum. Keine öffentliche Meinung, welche von beständiger Neuerung ihre Nahrung zöge; keine Presse, welche als Organ einer solchen Meinung diente und auch die Kunst des Ortes in ihren Bereich, ja sogar die Künstler in ihre Abhängigkeit zu bringen imstande wäre. ... Daneben kein Roman mit dem Programm beständiger Neuerfindung aus der Tageswelt, mit vorherrschender Verbildlichung der umgebenden Menschen und Hergänge, wie sie auch sein mögen. Kein plötzliches Pathos, welches über die von der sogenannten Bildung bewegten großstädtischen Schichten käme, um in Kürze einem anderen Platz zu machen. Mit einem Wort: kein Publikum, von welchem alles und jegliches und also auch die Malerei abhänge, und keine Ausstellungen der heutigen Art.
>
> Was Rubens als Objekt seiner Kunst antraf, war noch eine feste E i n h e i t d e r i d e a l e n und eines anerkannten Kreises der r e a l e n W e l t ... Gestalten sowohl als Szenen, bilden noch e i n G a n z e s , und ein mächtiger,von seiner eigenen Lebensfülle inspirierter Naturalismus getraut sich nun, dies alles in der richtigen Temperatur zu halten." (Erinnerungen a. Rubens, S. 41 f.)

Heute jedoch herrsche die reale Welt und das Gesetz der historischen Illusion. Die Massen wollen das Stoffliche, dem sie sich jedoch nicht etwa ernsthaft (gegenüber) stellen, sondern dem sie sich begierig unterordnen, da es ein breitestes Bild des Lebens vermittle mit beständiger Anknüpfung an die (schlechte) Wirklichkeit.

> "Für den gewöhnlichen halbgebildeten Menschen ist schon alle Poesie überhaupt (mit Ausnahme der Tendenzpoesie) ... unverständlich und langweilig, weil ihm nichts davon auf den Leib zugeschnitten ist wie die heutigen Romane" (WB, S. 63),

in denen Geschichte auf scheinbar unverrückbare, unbezweifelbare Tatsachen festgelegt wird, deren Eindimensionalität keinerlei freischwebende Phantasie beansprucht. Was in diesem Sinne für die Literatur der Roman darstellt, ist für die bildende Kunst das Historienbild.

> "Die Geschichte der nationalen und wohl auch der lokalen Vergangenheit im Sinne der Billigung und Bewunderung, und vollends die einer nähern Gegenwart ist ein allverlangter und selbstverständlicher Gegenstand der Malerei geworden. (...) In weiten Kreisen herrscht die Überzeugung, daß die Historienmalerei mit unabsehbaren stets neuen geschichtlichen Aufgaben in diesem Sinne weit der wichtigste Beruf der Kunst sei, [1] ... daß die mythologische und sonstige ideale Malerei eine bloße Liebhaberei von Kennern bleibe, und daß für die religiöse Malerei unser Jahrhundert nur einen schwachen Beruf habe..." (Vorträge, S. 192)

Burckhardt erkennt das psychologische Moment einer "erzählenden Malerei" (deren Untersuchung ein eigener Vortrag gewidmet ist) und will seine Wertlosigkeit als Kriterium für Kunst erweisen. [2]

---

1) Dabei müßte auch das Historienbild "immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein Vorgang aus einer mächtigen fremden Welt; der Eindruck müßte da sein noch ohne das Sachverständnis. Hernach hätte man noch immer Zeit zu fragen, was das Werk insbesondere vorstelle. Es müßte die Probe halten, so lange der Hergang noch unbekannt und die Einzelfiguren noch anonym wären." (Vorträge, S. 196)

2) Indem die Bedeutung der Kunst als Ganzheit, ihre spezifische Funktion auf dem Spiel steht (wie dies derzeit der Fall ist), müssen ihre partiellen Möglichkeiten für den einzelnen Betrachter zurücktreten. Das galt auch schon für andere Epochen: "bei der Betonung des Gegenstandes kann zwar die geschichtliche und poetische Teilnahme des Beschauers geweckt werden, die Kunst aber versäumte darob eine andere Aufgabe: in jeder ihrer Gestalten durch Hoheit der Form von selber an alles Ewige und Unvergängliche zu erinnern." (Zeit Constantins, S. 196)

"... Dies vermag die Malerei allerdings zu bewirken, daß ein Hergang, länger und stärker als sonst geschehen würde, im Gedächtnis und in der Seele der Menschen hafte. (...)

Allein dieselbe Kunst, die so viel vermag, lebt zugleich in der stärksten Knechtschaft unter der ... Richtigkeit und muß die optische Gesamtschönheit, von welcher das Kunstwerk eben doch lebt, großenteils aufopfern, damit ein bestimmter Moment mit allen Kräften 'verewigt' werde. (...) Allein dieser Hergang, wie wichtig und groß er auch sei, wird von spätern Hergängen erreicht und überboten werden, und die Kunst wird ihm keine Ewigkeit mitteilen können, die sie nicht selbst in sich hat." (Ebd., S. 195 f.) 1)

"Heute herrscht in der ganzen Malerei, auch im Genre, das Was, das stets neue Sujet, über das Wie. Nun kommt es aber in der Kunst weniger auf das Was als auf das Wie an. Das Wichtige, das Ausschlaggebende - so hielt es schon die alte Kunst - ist das ewig neue Wie." (Ebd., S. 192) "Die Kunst ... will vor allem schöne, große, mächtige Erscheinung sein; nur hierin kann ihre eigene Ewigkeit liegen, welche auch nach Verlust des Originals noch in Nachbildungen weiter zu leben vermag. Dabei muß sie ihren höchsten Gesetzen frei nachleben dürfen." (Ebd., S. 196)

Wenn das Spezifikum der Kunst also ihr "Wie" ist, so

---

1) "Ist aber das Geschehene vollends nur durch seine Folgen wichtig, so kann sie ja diese doch nicht in das Bild hinein malen, und wenn sich auch die Macht eines ganzen Reiches und das Schicksal eines Jahrhunderts an die betreffende Tatsache gehängt haben sollte. Das geschichtlich Wichtige substituiert sich dem Malenswerten. Schon in der ältern Kunst gehört die Zeitverherrlichung zum Vergänglichsten." (Vorträge, S. 193)
Wie klar BURCKHARDT die Relevanz der Kunst a l s G a n z e r sieht, äußert sich immer wieder in seiner Abneigung gegenüber kunstfernen partiellen Aufgaben. "Überdies aber ist die historische Wichtigkeit oder Wünschbarkeit der Tatsache in der Regel die Überzeugung nur einer Nation oder Partei, ja oft nur eines Jahrzehnts; dann können schon die Beschauer fremder Nationen und Parteien sich das Bild verbitten oder es übersehen. Vollends aber stehen ungünstig diejenigen gemalten Szenen, welche nur provinzial oder lokal wichtig oder wünschbar gewesen." (Ebd., S. 193) Man erinnere sich hier an die Kunstpolitiker!

bedeutet das keine rein formale Entgegensetzung zum "Was" [1], sondern es wird ein tief empfundener und gedeuteter Grund mitgemeint: eine "Stimmung" (Burckhardts bevorzugter Terminus), deren Sinnhaftigkeit im Bildlich-Formalen aufgeht. Kunst sei auf ihrem Höhepunkt, wenn sie aus den Zufälligkeiten des Lebens das Menschlich-Bedeutsame in seinen höchsten Äußerungen herausgreift und es idealisch verdichtend in ihre eigene Sprache (der schönen Form) umsetzt, so daß sie Geheimnisse offenbare, die im Menschen selbst liegen, die er aber anders kaum erfahren könnte. Diese "volle Eigentümlichkeit" eines Kunstwerks sei nicht immer auf Anhieb zu erkennen, beispielsweise dann nicht, wenn das Werk in die Zeit eines "sogenannten großen Stils" falle. Dann läge

> "... es nahe, ohne eigenes mächtiges Inneres, durch bloße Aneignung des Ideenkreises und der Kunstmittel der primären Meister oft sehr ansehnliche und verdienstvolle Bilder zu schaffen, welche der Beschauer, laut ihrer unleugbaren Kraft, für primäre halten muß, bis die Runde durch viele Galerien ihn den primären Meister kennen lehrt." (Ebd., S. 172) [2]

Das Bedeutsame der Kunst liegt nicht im stilistischen "Wie", sondern in dem ureigenen Modus von W e l t - A n e i g n u n g ; 'die Dinge' sind uns letztlich gemeinsam (gegeben), doch malt sie der große Künstler so, als gehörten sie ihm allein!

---

1) - die Ebene des 'Gemacht-Seins' ginge gerade in Nachbildungen verloren!

2) Allein hierin liegt für BURCKHARDT etwas Didaktisches, d.h. aber in der Erweiterung der "Kunst des Sehens". Unter dieser Bedingung kann über die Lernprozesse der Anschauung auch Informatives vermittelt werden, denn "bisweilen hat die Kunst vermöge ihrer höchsten Mittel auch sehr entfernte Gegenstände entweder dem Verständnis nahe gebracht oder so behandelt, daß auch das unwissende und dabei unverdorbene Auge etwas wunderbares dargestellt sieht" (Vorträge, S. 167) - und das bleibt nach wie vor das Relevante!

Ein Prototyp für das ausgewogene Gleichgewicht von Bedeutung und schöner Erscheinung ist für Burckhardt die Allegorie im spezifischen Sinne. In ihrem Zusammenhang wird Rubens genannt, der die Darstellung des Problems hervorragend und selbstverständlich gelöst habe.

> "Diejenige glänzende Zeitlichkeit, welche hier geschildert wird, liegt, seelisch wie leiblich auf das klarste in Moment und Einzelheiten jedes Bildes für sich abgeschlossen und wirkt durch ihre augenblickliche Gegenwart, ohne den Betrachtenden auf draußen wartende Lektüre und Gesinnung hinzuweisen. Welches auch das Verhältnis des heutigen Beschauers zum Sachinhalt des Zyklus sei, die Kunst ist auch in dieser Art von höfischer Dienstbarkeit noch Kunst geblieben und zeigt, daß sie unsterblichen Geschlechtes ist." (Erinnerungen a. Rubens, S. 210)

Was Burckhardt an Rubens liebt, ist dessen nicht-erzählerische Herstellung eines Zusammenhangs von Leben und Kunst. Er nennt ihn den Herold und Zeugen des Gegebenen, der dennoch zur Transzendierung dieser alltäglichen Welt fähig war in seiner Malerei. Durch Verdichtung der Bedeutung und Umsetzung in die Schönheit der Form vermochte er das Leben "auf seine Adlerschwingen" zu nehmen. "Seine ungeheure Erfindungskraft ging im Wesentlichen damit dahin, dieses Gegebene jedesmal n e u zu empfinden und n e u zu geben."(Ebd., S.42 f.) Zu einer solchen Synthese gelange die heutige Kunst nicht mehr; sie sei gekennzeichnet von einem Mißverhältnis von Darstellung und Gegenstand (das Burckhardt schon bei Rembrandt entdeckte).

> "In der neuern Kunst finde(n) sich ... einzelne sehr große und bis zur höchsten Vollendung ausgebildete Kunstmittel bei sehr ungenügender Entwicklung anderer Kunstmittel und bei oft sehr großem Mißverhältnis zum Inhalt: man denke an Rembrandt, an seine Lichtmalerei und Fähigkeit der Charakteristik bei höchst mangelhafter Kenntnis der Körperform und der Perspektive derselben und bei barocker Auffassung des Vorganges.

> Hier mag dann der Beschauer am ehesten in sich die Fähigkeit entwickeln, Gegenstand und Darstellung völlig zu trennen, die aufgewandten Kunstmittel aufs höchste bewundern zu lernen, für alles übrige aber seine berechtigten Vorbehalte zu machen. (...)" Es ist nämlich "... dem unverdorbenen Sinn eine geheime Idealität eingeboren und diese braucht nicht vor dem Häßlichen deshalb zu kapitulieren, weil dasselbe genial vorgetragen wird." (Vorträge, S. 170)

Burckhardt würdigt die Fähigkeiten der 'modernen' Künstler in vollem Maße, kommt jedoch nicht mit dem Grund ihres Schaffens zurecht. Er anerkennt den Weltbezug, den Kunst jeweils herstellt, jenes "Wie" zur Welt, das sich im Kunstwerk ausdrückt, ist aber befremdet über ihre Empfindungsweise, die sich nicht mehr dem Schönen öffnet.

> "Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Größe ihm durchgängig imponiert und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von welcher aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein großartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolg liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf." (Sehen, S. 205)

> "Ohne Begleitung wage ich mich zwar unter jede beliebige Masse alter Kunstwerke, unter neuen aber graust es mir, wenn ich so ganz allein bin, und bei den bedeutendsten Malern unserer Zeit werde ich in der Regel ballottiert zwischen Bewunderung für das Können und Abscheu gegen das wirkliche Machen. Seit Eugène Delacroix muß man bei vielen Malern Frankreichs und auch Europens zuerst eine persönliche Beleidigung des Schönheitssinns einstecken und dann keine Miene verziehen und zum Darstellungstalent das Beste sagen. In dieser Weise affrontirt mich von den großen Meistern der Vergangenheit niemand als etwa Rembrandt." (Briefe, Bd. 7, S. 246)

Daß Kunst nicht einfach von Schönheit zu trennen ist, liegt an der immanenten Ethik, die Burckhardts Kunst-Leben-Verhältnis kennzeichnet. Kunst darf nicht entlassen werden aus ihrer Verpflichtung, das Vollkommene f ü r das Leben zu veranschaulichen. Burckhardt sieht die "vorwiegende Tendenz heutiger Kunst, die der höhern Ziele bar geworden" als fundamentalen Mangel. Im Hinblick auf Rembrandt schreibt er:

> "Es ist nicht wahr, daß Lichtmalerei von der Schönheit und Wahrheit des menschlichen Leibes dispensiere ... Es ist nicht wahr, daß die Gegenstände der Malerei ein bloßer Vorwand sein dürfen, damit eine einzige Eigenschaft, welche noch nicht zu den höchsten gehört, ein souveränes Gaukelspiel daran aufführe." (Vorträge, S. 133)

Denn was Kunst i s t , ergibt sich daraus, wie sie sich zum Leben verhält. Kunst ist keine abstrakte Größe des 'Machens', sondern verkörpert in der Kontinuität des Schönen, Idealischen einen prinzipiell möglichen Gegenbereich zum übrigen Leben. Sie muß wirklichkeitssteigernde Utopie sein und damit unabdingbares Korrektivum zum Alltäglichen - was übrigens ein allgemein gültiges Kennzeichen von Kultur sei:

> "Sie wirkt unaufhörlich modifizierend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen (Religion und Staat) ein, - ausgenommen insofern dieselben sie völlig dienstbar gemacht und zu ihren Zwekken eingegrenzt haben.
>
> Sonst ist sie die Kritik der beiden, die Uhr, welche die Stunde verrät, da in jenen Form und Sache sich nicht mehr decken." (WB, S. 113)

Für Kunst speziell besteht die Gegenkraft zur 'Stabilität' der Zweckorientierung in der freien Imagination des 'Besseren', in der Darstellung einer idealen Gegenwelt. Burckhardt betont die Wichtigkeit der Schönheit meist in diesem zeitkritischen Zusammenhang. Er beklagt, daß es sogar "mit der Kunst soweit gekommen (sei), daß für Viele die Schönheit nur noch im 'Unterminiertsein' besteht."

(LÖWITH, S. 326) Einem solchen bloßen "Zersetzen und Untergraben", wie es für die Moderne typisch sei, hält Burckhardt immer wieder das Ganze, das harmonische Wesen, das Vollkommene vor, das das menschliche Dasein überhaupt erst anschaulich verkläre und lebenswert mache. Deshalb kann er auch sagen:

> "Das Wahre und Gute ist mannigfach zeitlich gefärbt und bedingt ... Das Schöne freilich könnte über die Zeiten und ihren Wechsel erhaben sein, bildet überhaupt eine Welt für sich. Homer und Phidias sind noch schön, während das Wahre und Gute jener Zeit nicht mehr ganz das unserige ist." (WB, S. 52)

Das Schöne ist nicht als Verewigung einer bloßen Gestaltungsweise zu sehen, sondern als vergegenwärtigte Idee eines höheren Lebens. Die utopielose Pragmatik moderner Kunst könne dagegen nur noch in ihrer genialen Vortragsweise bewundert werden, vermittle aber kein gesteigertes Lebensgefühl. [1] Für Burckhardt ist die Suche nach Schönheit nicht ersetzbar.

> "Wohl gibt es Zeiten, in welchen die Kunst sich etwas darauf einbildet, ihr Ziel einseitig im Charakteristischen statt im Schönen zu suchen und jenes sogar bis ins Häßliche zu steigern, ohne daß die den Künstler umgebende Welt daran schuld wäre. Allein hier (Burckhardt spricht vom 4. u. 5. Jh. n. Chr.) ist von einer solchen Vorliebe für den Charakter nicht die Rede, sondern ganz einfach von der Unfähigkeit, an den klassischen Schönheitsidealen auch nur oberflächlich festzuhalten, während die Außenwelt keine Beziehung mehr zu denselben hat." (Zeit Constantins, S. 187 f.)

---

1) Daß sich BURCKHARDT mit der Frage ernsthaft befaßt, seiner Zeit also durchaus gerecht werden will, spricht aus dem folgenden Zitat: "Ist nun der formelle Verfall der Dichtung und Darstellung bei einem Volke immer auch ein nationaler Verfall? Sind jenes nicht Blüten, welche abgefallen sein müssen, bevor eine Frucht zu reifen vermag? Kann nicht das Wahre an die Stelle des Schönen, das Nützliche an die Stelle des Angenehmen treten? Die Frage im allgemeinen mag unentschieden bleiben, und auf Alternativen wie die letztern läßt sie sich überhaupt nicht zurückführen. Das aber fühlt je-

Daraus ist zu folgern, daß sich das Charakteristische allenfalls ein in seiner ganzen Lebenspraxis ästhetisches Zeitalter leisten könne, [1] wenn das jedoch nicht mehr der Fall ist, bzw. ein Verhältnis der Kunst zum Z e i t - g a n z e n nicht mehr besteht, eher an in diesem Sinne überkommenen Schönheitsidealen festzuhalten sei, als das Lebenskorrektivum des 'Schönen' nicht mehr erscheinen zu lassen [2].

Burckhardts Sehnsucht nach der schönen Erscheinung begrenzt hier seine eigenen Erkenntnisse. Er kann die anschauende Rezeption nicht in ihrer ganzen Tragweite auf die Moderne beziehen. Er sieht die Grundsituation der zeitgenössischen Kunst - "am unglücklichsten befindet sich in dieser Zeit Kunst und Poesie selber, innerlich ohne Stätte in dieser rastlosen Welt, in dieser hässlichen Umgebung, während alle Naivität der Produktion [3]

Forts. d. Anm. 1) v. S. 215:

der, dem das klassische Altertum auch nur im Dämmerschein entgegengetreten, daß mit der Schönheit und mit der Freiheit auch das wahre antike Leben, der bessere Teil des nationalen Genius dahinging, und daß die rhetorisierende Orthodoxie, welche der griechischen Welt übrigblieb, nur als ein toter Niederschlag von dem einstigen wunderbaren Gesamtdasein gelten kann." (Zeit Constantins, S. 208)

1) Wenn auch das Interesse am Naturalismus bereits in der Antike existierte und im Auf und Ab der Zeiten immer wiederkehre, so sollte man sich doch seine begrenzte Ausprägung im Altertum klarmachen: "allein das ganze Streben ging im Grunde doch dahin, der letztern (der Wirklichkeit) neue Seiten des Schönen abzugewinnen, und so hielt sich das Interesse an der Einzelerscheinung immer aufeiner gewissen Höhe." (Zeit Constantins, S. 198)

2) - und das, obgleich BURCKHARDT an anderer Stelle zwischen einer "lebendigen Reproduktion des Schönen" und einer "bloß äußerlichen Wiederholung" sehr wohl unterscheidet!

3) - zu verstehen als 'alles nicht Geschäftsmäßige'.

ernstlich bedroht ist" (WB, S. 128) -, versteht jedoch nicht ihre Reaktion auf diesen Umstand. Burckhardt weiß, daß unsere Zeit den "Stempel der Ewigkeit" nicht mehr aufzudrücken vermag, er weiß, daß das an der modernen Verfaßtheit selber liegt, die nur noch Provisorisches kenne und zu keinen Werten mehr vorzudringen vermöge, der es nur um oberflächliche "Betörung, um kostspielige Künste der optischen und mechanischen Täuschung" gehe. Da er diese Verfassung nicht teilen kann, ist er auch verunsichert bezüglich ihrer künstlerischen Artikulationen. Konsequenterweise lehnt er sie ab bzw. betrachtet sie voller Vorbehalte. Grundsätzlich aber wartet Burckhardt auf eine Erneuerung:

> "Das Neue, Große, Befreiende muß kommen ... und zwar im G e g e n s a t z zu Macht, Reichtum und Geschäften; es wird seine Märtyrer haben müssen, seiner Natur nach muß es ein Etwas sein, das bei allen politischen, ökonomischen und anderen Katastrophen über dem Wasser schwimmt. Aber was? Da überfragen Sie mich. Es könnte sein, daß auch wir es verkennten, wenn es in die Welt tritt." (Briefe Bd. 5, S. 159)

Burckhardt selber erkennt zumindest nicht die Ansätze zeitgenössischer Kunst (vor allem der Malerei in Paris) als 'Vorboten'. [1] Aufgrund seiner Suche nach der schö-

---

1) Er nimmt sogar die "allegorischen Ungestalten des 19. Jahrhunderts" hin, "... offenbar deshalb, weil er die Allegorie a l s s o l c h e gegenüber der nackten Sachlichkeit unserer 'vielbeschäftigten Menschheit', welche 'läuft' statt zu 'wandeln', rechtfertigen will." (LÖWITH, S. 311) Zwar ist BURCKHARDT die Schwierigkeit solcher Gestaltungen bewußt, allein er sieht sie als die bessere Möglichkeit gegenüber pragmatischer Kunstlosigkeit. So meint er in seinem Vortrag: "Die Allegorie in den Künsten" (1887): "Manches ist wohl nur dekorativ und für die Ferne berechnet; immer aber sind es sehr vorherrschend ideale Gestalten und Ereignisse und als solche ein Glück für die Kunst gegenüber dem sonst vordringenden Realismus." (Vorträge, S. 323) "Es wird nicht immer leicht sein, deutlich zu sprechen, selbst für Gebildete; aber die Kunst wird solche ideale Aufgaben immer willkommen heißen..." (Ebd., S. 325)

nen Erscheinungsform nimmt er nicht wahr, daß die Formulierungen, die aus der heutigen Zeitlage heraus entstehen, eine 'metaphysische' Gestalt gar nicht mehr annehmen können. Burckhardt vermag nicht zu sehen, daß das Bleibende der Kunst nicht im Idealischen und Wesenhaften liegen muß, sondern in der Thematisierung des Weltbezugs per se. Wenn Burckhardt jedoch das geschäftsmäßige Verhältnis zur Wirklichkeit, die nützliche Aneignung und die Erfolgsvergötzung kritisiert, und zwar entlang der Aneignungskriterien, die sich aus der Methode der Kunstwissenschaft ergeben, so kommt er letztlich einem Kunstbegriff, wie ihn insbesondere die zukunftsweisende Malerei in Paris meinte, erstaunlich nahe. Indem er die Methode der Kunstrezeption problematisiert und gerade nicht konkreten Einfluß auf das Kunstgeschehen seiner Zeit nehmen will - in einem Brief an seinen Sohn gibt er den guten Rat, "schreibe nie eine Zeile über lebende Kunst, denn wer sich da einläßt ohne in jeder Beziehung gerüstet zu sein, der kommt zwischen die Räder" (Briefe Bd. 4, S. 156) - entwickelt er einen Begriff von Anschauung, der auf einen anderen Bezug zum Leben verweist. In seiner Betrachtung alter Kunstwerke realisiert er ein Verhältnis zur Welt, das das moderne Kunstschaffen erst zu gestalten sucht. Obwohl Burckhardt in den hintergrundslosen Formulierungen der Malerei nicht dieselbe Intentionalität entdekken kann, da er die Bedeutungshaftigkeit einzig in der Versinnbildlichung schaut, geht es um das gleiche Wollen: die Kunst zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuholen, aus ihrer der Gesellschaft aufgesetzten Präsentationsfunktion an den Ort eines daseinsbezogenen Erkennens, zu einem echten Verhältnis zum Ganzen der Wirklichkeit. Ein zeitlich Unverwechselbares, das dennoch immer wieder existentiell und unmittelbar betrifft, soll in Kunst ver-

gegenwärtigt sein! [1] Kunst braucht dazu einen Abstand zum Leben - zu d i e s e m (aktuellen bürgerlichen) Leben - um sich gleichzeitig enger mit ihm zu verbinden in seiner Potentialität. Es geht um kein (produktives) Ziel, das erreicht werden soll, um kein (dinghaftes) nützliches Wissen, sondern um die Vergegenwärtigung einer Seinsweise. Diese Gegenwirklichkeit, die Burckhardt in der Anschauung rezipiert, e r s c h e i n t ihm allerdings nicht in der Kunstproduktion der Moderne. Deren Destruktion des Idealischen in einem schlichten 'l'art pour l'art' kann er nicht als Weltbezug anerkennen - wobei er andererseits eher verzweifelt an einer Forderung mythisch-idealer Kunst festhält (siehe Allegorie) - obwohl sie ins Bild setzt, was sich für Burckhardt in der Anschauung ereignet: eine unversicherte und unausbeutbare Wahrnehmung der Wirklichkeit, die nicht wie ein Aha-Erlebnis 'gewußt' und wiedererkannt wird. Das 'impressionistische Verfremden' [2] beispielsweise, entspricht, indem es den Augen-Blick (wörtlich = bildlich) ernst nimmt, von seinem Wollen her (nicht gestalterisch) der Vergegenwärtigung einer Verfaßtheit,

---

1) Wenn BURCKHARDT beispielsweise über REMBRANDT schreibt, er habe "die Trachten ganz nach dem Bedürfnis der Farbe oft ganz abenteuerlich zusammengesucht", so vermag ihm die Eigengesetzlichkeit der Malerei keinen Weltbezug der Gegenwärtigkeit zu übermitteln. Er fährt fort: "Während Rembrandt a l s S a m m l e r recht gut wußte, was normal und schön ist, büßt er a l s M a l e r (Hervorh. d. Verf.) sogar das Gefühl von den Grenzen des Empörenden ein." (Sehen, S. 170)

2) Verfremden für das 19. Jahrhundert!
Das Anstößige an diesen Bildern war ja nicht das Sujet (der Natur), sondern w i e es gesehen wurde, ohne etwas B e s t i m m t e s , vermeintlich tief Bedeutsames damit ausdrücken zu wollen. Denn der Impressionismus bekannte sich zu einer 'modernen Schönheit' statt zur unechten Bedeutungsschwere (= Trivialität) des bürgerlichen Lebens.

die Burckhardt in der Rezeption fordert: eine Aussage, die nicht zweckgerichtet dingfest gemacht werden kann, sondern nur in der Anschauung erfahren. [1]

Daß Burckhardt trotz der gleichen Intentionalität in seinem 'Sehen' nicht über die bedeutungshafte Anschauung hinausgelangt, wirft indessen ein Licht auf die Wahrnehmungsproblematik des 19. Jahrhunderts. Im besten Falle ist man entweder fähig zu kritisch-hermeneutischer Anschauung oder, von seiten der Künstler, zur Verweigerung einer falschen Bedeutungsgebung, wobei die Frage offenbleibt, ob die geforderte Transzendenz der Kunst überhaupt noch in Form des traditionellen Werkes zu realisieren sein wird. Fast sieht es so aus, als könne das entsprechende Weltverhältnis (die Bezüglichkeit), in unserem Falle die entsprechende Rezeptionsform, nicht mehr von außen als Forderung der Anschauung nach bildlicher Auslegung (bzw. die Anschauung nicht mehr von außen als Rezipientenforderung) an die Kunst herangetragen werden, sondern müsse von der Kunst selbst thematisiert werden. Anscheinend kann nur eine Zerstörung der Gegenständlichkeit noch von der Wahrnehmungsweise des 19. Jahrhunderts erlösen, d.h. vom Sicherstellen der Dinge im Wiedererkennen. Indem vom Kunstschaffen her radikalisiert wird, daß sich das Werk erst im Betrachtungsprozeß erschließt, ist der Rezipient gezwungen, sich auf das Bild-Geschehen einzulassen, um überhaupt zu sehen (siehe Kubismus). Das Problembewußt-

---

1) BURCKHARDT geht es ja auch gerade nicht um die erzählerische Gegenständlichkeit, mit der das bürgerliche Sekuritätsstreben alle Dinge festsetzt und stillegt, sondern er schöpft 'Bedeutung' (in seinem eigenen unpathetischen Sinne) aus (dem Allgemeinen) einer im Bilde verwirklichten souveränen Freiheit des Menschen. Diese seine Aufrichtigkeit offenbart sich bestätigend in seiner konsequenten Beschäftigung mit alter Kunst, da nur sie jenes Sein echt - da noch unbezweifelt gültig - verkörpern konnte.

s e i n hat bereits Burckhardt. Er thematisiert die anschauende Phantasie, um Bezüge herzustellen statt Dinge und Ereignisse zu rezipieren.

Indem Burckhardt beim Kunstwerk und dessen Bedeutung für das Leben bleibt, steht er in der Tradition der Kunstgeschichtler, die das 'Schöne' vor dem Zugriff der Entwicklungsgesetzlichkeit retten wollen, also statt der Geschichte der Kunst die Kunst in der Geschichte betrachten, mitberücksichtigt aber dabei die Frage, was Kunst eigentlich sei. Sein Kunstbegriff resultiert sozusagen aus der geschichtlichen Untersuchung und hält sich an keine Vorgabe (insbesondere nicht an die Norm des 'Naturalismus'). Mit dem Maßstab der Historie als Maßstab dafür, was Kunst jeweils ist, hat Burckhardt keinen Vorbegriff von Kunst außerhalb des geschichtlichen Lebensvollzugs. In seiner bedeutungsgebenden Anschauung ist er vielmehr fähig, die mimetische Kunstauffassung zu kritisieren, welche sich in der Perpetuierung des Gegebenen erschöpft, da sie keine Gesichtspunkte zur Transzendierung der Realität zu erstellen vermag. Durch die Duplizität der Anschauung verändert Burckhardt das Verständnis von Kunst dahingehend, daß sie nicht mehr direkter Spiegel ist für eine Zeit, sondern sich eigenständig strukturierende Dimension in einer Zeit. Er entwickelt den Begriff als Zeitkritik, da seine Epoche dieser 'Vervollständigung' dringend bedarf, wendet ihn aber auch rückwärts als Spezifikum jeder Kunst. Kunst i s t nicht der Ausdruck eines Bedürfnisses (Bedarfs), auch nicht des höchsten der Religion, sondern entsteht analog als unabhängige Setzung von Schönheit. Kunst e n t s t e h t zwar aus 'Schönheitsbedürfnis', sie drückt d a m i t jedoch nichts aus, sondern statuiert ihre eigene Welt. In der Autarkie der Kunst überwindet Burckhardt einerseits ihre Autonomie (völlige Entbundenheit), da er implizit der Geschichtlichkeit der Kunst gerecht wird,

dem konkreten Zusammenhang von Kunst und Leben; andererseits aber vermag er das geschichtliche Kunstverständnis, das die Zuständlichkeit einer Zeit erfassen will, dem 'Ausdrucks-Denken' zu entreißen. Das heißt, Kunst kann an die jeweilige Zeit gebunden werden, ohne deren Widerspiegelung zu sein (für etwas anderes verdeutlichend zu stehen); sie ist der eigenen Zeit verhaftet, indem sie als Zeitliche dieser Zeitlichkeit entgegensteht. Kunst verwirklicht sich in der unabhängigen Selbstbehauptung gemäß der eigenen Zeit.

Im Hinblick auf eine Zeitkritik entwickelt Burckhardt die Intentionen der Romantik weiter, modifiziert sie indessen für eine Epoche, deren Glauben an das grenzenlose, selbstgesetzliche 'Machen' er bereits als Gefahr erkennt. Im Unterschied zu den Vorstellungen der romantischen Kunstgeschichte vollendet sich Kunst nicht erst durch die kritische Betrachtung, sondern vermittelt sich in dem, was Burckhardt "Anschauung" nennt, das Bleibende, Unvergängliche aller Kunst. Was Kunst ausmacht, erschließt sich voll und ganz im Betrachtungsakt vor dem einzelnen Werk. Die Anschauung impliziert so eine Kritik der Reflexivität, welche ihrer immanenten Gefahr erlegen ist und die Kunstwerke selbst überflügelt hat. War die Reflexion in der Romantik gerade zur Kritik des zeitgenössischen (klassizistisch festgefahrenen) Kunstbegriffs fähig, so muß Burckhardt aus seiner Sicht das Methodendenken kritisieren, da es inzwischen als vom Gegenstand losgelöste Methodologie diesen in sich aufsaugt, da es als Selbstzweck seinen eigenen Grund nicht mehr erfaßt. Burckhardt aber geht es um die Präsenz der Kunst, was eine Wiederherstellung des Interesses am Gegenstand bedeutet. Und nur durch das konkrete Da-Sein des Werks, im Erfassen seiner Gegenwärtigkeit, ergibt sich für Burckhardt Zeitkritik - Zeitkritik als ein anschaulicher Ver-

g l e i c h mit dem Möglichen! Durch eine 'k o n s e r - v i e r e n d e' Betrachtung entsteht Kunstgeschichte in Bedeutungshaftigkeit, d.h. in bezug auf den Menschen.

C. Die Verarbeitung der Burckhardtschen Kunstanschauung

Der Dualismus in der Kunstgeschichtswissenschaft, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts als 'Kunst-Idee' contra 'Kunst-Präsenz' auftrat (s. S. 130 ff.) und den Burckhardt in der Thematisierung einer die Geschichtlichkeit implizierenden Anschauung überwand, wird um die Jahrhundertwende mit neuen Vorzeichen festgeschrieben. Indem die kunstgeschichtliche Forschung des W i s s e n s c h a f t l e r s einer 'reinen' Kunstanschauung des unbefangenen L a i e n entgegengesetzt wird, entledigt sich die Fachwissenschaft der zeitbezogenen Kriterien der Aneignung von Kunst, und s a n k t i o n i e r t zugleich die Spaltung in ein spezifisches Wissen um Zusammenhänge einerseits und in ein zeitenthobenes, 'allgemein-menschliches' Kunsterlebnis auf der anderen Seite (vgl. a. S. 135 f.). Befähigte der Kunstgenuß nach Burckhardts Auffassung zu einer unmittelbaren Teilnahme an der solcherart unverbrauchbaren Historie, so führt er nun zur Isolation des betrachtenden Subjekts, welches , von der Geschichte erlöst , einen 'natürlichen' (Laien)Standpunkt einnehmen kann. Mit einer Polarisierung 'Erkenntnis' o d e r 'Genuß' verlagert sich indessen obige wissenschaftsimmanente Kontroverse in einen 'Dualismus' von Theorie und Praxis. Man vergegenwärtige sich an dieser Stelle Kugler, der die Gegenwartspraxis gerade im Rückgriff auf die Erkenntnisse der Kunstgeschichtsforschung anging! [1] Im Ge-

1) Im Vorwort zu seinem "Handbuch der Kunstgeschichte" gibt sich KUGLER Rechenschaft: "Wenn wir auch noch ...

gensatz zu jener Einheit von Forschung und Praxis entzieht sich der 'moderne' Kunsthistoriker immer mehr der Einbindung in seine Zeit. So schreibt M. Rassem in der Einleitung zu "Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert": "Eigentlich erst in der Phase Riegl-Wölfflin wird der strikte, passivische Historismus zum Gesetz des Forschens und der Denkmälerbehandlung ... Damit wird der Adressat der eigentlichen, strengen Wissenschaft der Geschichtsbetrachter und -rekonstrukteur." (S. 6) [1] In dieser Ära akzeptiert man eine reine (universitäre) Fachforschung - die seitens ihrer namhaften Vertreter auch nicht mehrin jenem Gegensatz von 'Kunstgeschichte' (als Konstrukt des Geistes) und 'Geschichte der Kunst(werke)' erscheint, sondern sich im Zuge der Ästhetisierung der Kunstwahrnehmung zum Ende des 19. Jahrhunderts als G e s c h i c h t e d e s S e h e n s präsentiert [2] (und insofern geschichtliche und rein

---

Forts. d. Anm. 1) v. S. 223:

sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese soviel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss ... wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blikken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, daß das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten..." (X f.) Diese Worte betreffen nicht nur eine Einbindung der Kunstphilologie in die Gesamtgeschichte, sondern auch die Inanspruchnahme der Kunstgeschichte für das gegenwärtige Handeln!

1) Bei dieser 'Selbstgenügsamkeit' geht es nicht mehr um einen Schutz der Kunst vor genüßlicher Aneignung, was im 18. Jahrhundert die Künstler mobilisierte, sondern letztlich um die Selbstzweckhaftigkeit der Wissenschaft, die sich über die Bedeutung für den Menschen keine Rechenschaft ablegt.

2) Unter dem Einfluß der Physiologisierung und Psychologisierung des Sehens (Ästhetik von 'unten') entsteht

künstlerische Gesichtspunkte zu vereinigen scheint); andererseits sieht man sich genötigt, seinen aktuellen Beitrag zu leisten - ist doch der Forschungsgegenstand 'Kunst(werk)' nicht eo ipso legitimiert in einer technisch-industriellen Gesellschaft! Der Widerspruch wird 'gelöst' durch die explizite Trennung von kunstwissenschaftlicher Forschung und Engagement in kulturellen Gegenwartsbelangen, die nun jeweils frei von Problemen der Vermittlung bzw. frei von der Rigidität der Fachdisziplin agieren können. So schreibt beispielsweise H. Wölfflin in seinem Artikel "Über kunsthistorische Verbildung" (1909):

> "Nicht daß ich den kunsthistorischen Eifer des Publikums tadeln wollte - es fällt mir nicht ein, das Wasser von der eigenen Mühle abzuleiten -, aber ich meine, es bestehe zugunsten der einseitig historischen Kunstbildung ein verderbliches Vorurteil. Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden ... und das Laienpublikum kommt in ein ganz schiefes Verhältnis zur Kunst, indem es die Vorteile seines natürlich-unhistorischen Standpunktes (Hervorh. d. Verf.) preisgibt, ohne doch den andern Standpunkt, den fachmännisch-historischen, gewinnen zu können." (S. 46)

Geht es dem Wissenschaftler um objektbezogenes Verstehen, so gelten für den Laien 'natürliche' Aneignungskriterien, werden Empfindung und Genuß gefordert, und zwar prinzipiell unabhängig von Reflexion und Erkenntnis. Wölfflin führt weiter aus:

Forts. d. Anm. 2) v. S. 224:

> ein abstrakter Begriff von Kunstwahrnehmung, der keiner ganzheitlich historischen Konkretisierung bedarf. So schreibt H. WÖLFFLIN 1915 - spätere Selbstkorrekturen einmal außer acht gelassen - in seinen "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen": "Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser 'optischen Schichten' muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden." (S. 11f.) - Entsprechung zur gesellschaftlichen Autonomie der Kunst, was sich jedoch, im Gegensatz zur 'Kunstpolitik', in der Theorie enthüllt! (Vgl. LICHTWARK!)

> "Gerade unsere Zeit ist im besonderen Sinne eine Zeit des Sammelns, des Inventarisierens und Registrierens. ... Das Publikum ist unvermerkt in die gleiche Strömung hineingeraten, ohne es doch nötig zu haben ... Das zusammenhanglose Einzelstück hat keinen Wert mehr für den einseitig historisch interessierten Sinn, und der ehrliche Dilettantismus, der nur da und dort herausnimmt, was ihm gefällt, ist selten geworden.
>
> Man fühlt die Verpflichtung, alles gesehen zu haben, und das ist schade, denn auf diese Weise sieht man eben zu viel, das heißt gar nichts." (Ebd., S. 46 f.)

Die völlig zutreffenden Beobachtungen eines beklagenswerten Publikumverhaltens führen jedoch nicht zu den Ursachen. Es wird nicht die Basis der negativen Entwicklung gesehen, die im Verhältnis der Kunst zum Z e i t g a n z e n liegt; als (durch Immanenz ausgezeichnete) Stilgeschichte 'befreit' sich die Kunstwissenschaft vielmehr von der (komplexen) Einbindung in die Gesamtheit einer Epoche. Problematisch erscheint nicht die fachwissenschaftliche Kunstrezeption selbst [1], sondern - als abgetrennter Bereich - die Erlebnisdimension der Kunstbetrachtung. Entgegen einem umfassenden Rezeptionsverständnis, bei dem sich im jeweiligen Kunsterleben das unvergänglich Geschichtliche v e r g e g e n w ä r t i g t, wird der konkrete Dialog mit dem Kunstwerk als isolierter Bereich individueller Anschauung aus der wissenschaftlichen Betrachtung eliminiert und ganz in den Problembereich der Kunstpolitik und Kunstpädagogik verlagert.

---

1) - die sich im ganzen gesehen in der 'Alternative' formaler bzw. ikonographisch-ikonologischer Betrachtungsweise festfährt.

- A. Lichtwark oder das Kunsterziehungsprogramm

Eine führende Rolle im Umkreis der kunstpädagogischen Bewegung spielt Alfred Lichtwark (1852 - 1914), der als Museumsfachmann einen Kunstwissenschaftler neuen Typs darstellt [1]. Unter dem Stichwort der 'Kunstanschauung' greift er auf die Unmittelbarkeitsforderung Burckhardts zurück:

> "... wir wollen nicht sowohl auf kunstgeschichtliches Wissen, auf Kunstphilosophie oder Ästhetik, als auf Kunstanschauung hinaus. Wir wollen nicht über die Dinge, sondern von den Dingen und vor den Dingen reden." (Programme, S. 26)

Lichtwark gibt dem Ganzen jedoch eine andere Bedeutung. Es wird nicht mehr die künstlerische Verdichtung des Da-Seins einer Epoche 'geschaut', sondern es vollzieht sich eine rein ästhetische Aneignung. Der Vorgang der Kunstrezeption beinhaltet nicht mehr gleichermaßen persönlichen Genuß und die Erkenntnis der Dinge; er stützt sich allein auf das Empfindungs-Vermögen des Subjekts. Kunstbetrachtung ist Anschauung kraft der Sinne - womit die Psychologie des 18. Jahrhunderts beschworen wird, jene (damals emanzipatorisch wirksame) Berufung auf die in der Natur des Menschen verankerte Fähigkeit zum Kunstgenuß. Um 1900 (!) formuliert Lichtwark ganz selbstverständlich seine Leitsätze zur "Erziehung des Volkes auf dem Gebiete der bildenden Kunst":

> "1. Die Erfahrung hat bewiesen, daß der Arbeiter den Wunsch hat, seine angeborene Befähigung zum Kunstgenuß auszubilden, und daß er jedem ernstgemeinten Versuch, ihm den Weg zur Kunst zu ebnen, entgegenkommt.

---

1) - seit sich der Fachbereich Kunstgeschichte in Universitätsdisziplin und Museumsverwaltung aufgeteilt hat, wobei die Universität die Wissensvermittlung übernimmt und die Museumsleitung die Kunsterziehung (s.a. S. 271 ff.).

2. Da ein Wesensunterschied zwischen dem Empfindungsvermögen des Arbeiters und des Gebildeten nicht besteht, darf kein Lehrgang gesucht werden, der auf der Annahme einer geringeren Befähigung aufgebaut wäre.
3. Es ist im Gegentheil mit der Thatsache zu rechnen, daß der Arbeiter wie die heranwachsende Jugend, noch nicht in allen den Vorurtheilen befangen ist, die den höheren Ständen die Unmittelbarkeit der Empfindung zu verkümmern pflegen." (S. 86)

Und an anderer Stelle schreibt er:

"Die Grundlage für jeglichen gesunden und stärkenden Genuß am Kunstwerk bildet das eigene Vermögen des Aufnehmenden. Nur wenn seine eigenen Kräfte das höchste in ihnen ruhende Maß der Ausbildung erfahren haben, wirkt die Aufnahme des Kunstwerks belebend und stärkend." (Schriften 1, S. 60)

Ohne die veränderten sozialpolitischen Implikationen zu beachten, 'extrapoliert' Lichtwark die klassische Auffassung vom bürgerlichen Individuum und verbindet damit aktuelle ethische Forderungen. Von dieser vermeintlich immer gültigen Basis her befaßt sich Lichtwark nicht mit theoretischen Überlegungen bezüglich Kunstrezeption, sondern entfaltet seine Aktivität ganz in der Praxis [1]. In seinem Artikel "Kunstgeschichte und Kunstanschauung" äußert er: "Es gilt nun den richtigen Weg einzuschlagen. Nicht in der Theorie - die Theorie ist immer in Ordnung -, sondern in der Praxis." (S. 70) Eine theoretische Fundierung des geforderten Kunstgenusses für eine breite Öffentlichkeit erübrigt sich, da sich die Kunstanschauung auf Naturtatsachen beruft, da sie sich aus sich selbst legitimiere durch ihre Fundierung in den Bedingtheiten und Notwendigkeiten des Lebens. [2] Und da dieselben gleichermaßen für das Indi-

---

1) - wodurch er insbesondere zur Festschreibung der Auseinanderentwicklung von Kunst-Geschichte und Kunst-Erleben beiträgt.

2) In selbstverständlicher Weise werden naturwissenschaft-

viduum wie für die Gemeinschaft eines Volkes zutreffen, [1] sind es die schon bekannten nationalen und ökonomischen Gründe, die Lichtwark trotz verstärkter sozialer Umorganisation in eine kunstpädagogische Praxis treiben.

> "Der Typus des modernen Deutschen hat seine schwachen Seiten auf dem Gebiet der ästhetischen Bildung. Es fehlt ihm an äusserer Kultur und Festigkeit der Form wie an einem innerlichen Verhältnis zur bildenden Kunst. Nach künstlerischen Genüssen, die eine Erziehung des Auges und des Herzens voraussetzen, hat er kein Bedürfnis. Er sieht schlecht mit dem äusseren Auge und mit der Seele überhaupt nicht. Diesen Unzulänglichkeiten muss aus Gründen der Erhaltung unserer Nationalität wie aus Rücksicht auf unsere Volkswirtschaft mit aller Macht entgegengearbeitet werden.
>
> Unsere bisherige Schulbildung hat das Individuum im Kampf um seine Existenz innerhalb und ausserhalb unserer Grenzen unterstützt, aber für die Erhaltung und Kräftigung unserer Nationalität nicht geleistet, was nötig war. (...)
>
> Nun stehen wir überdies vor einem grossen wirtschaftlichen Kampfe. Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und imstande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 228:

lich ermittelte Konstanten der Wahrnehmungspsychologie auf 'Kunst' übertragen. Das heißt im weiteren Sinne: Ist die Basis ein natürlich gewachsener Organismus, so legitimiert sich der Überbau aus sich selbst heraus, bzw. werden die gesellschaftlichen Gesetzlichkeiten auf Naturgesetze zurückgeführt (gleiche Struktur).

1) So wird die Organisation des Volkes mit der des Individuums gleichgesetzt (mit den entsprechenden Funktionsverteilungen einer Ständeordnung! s. S. 258 Anm. 1)) "Dies ist für jeden, der sich mit der organischen Entwicklung des Einzelwesens und Einzelvolkes beschäftigt hat, so selbstverständlich, daß es keines Wortes der Begründung bedarf. Es müßte denn sein, daß eine Mehrheit unter uns das Dasein des Volkes als eines in sich geschlossenen, mit allen Rechten der Person begabten Einzelwesens leugnete, oder es müßte uns entgangen sein, daß das Individuum und das Volk sich selbst zerstört, wo es sich vor der Entwicklung der eigenen Kräfte einem fremden Einfluß hingibt." (Schriften 1, S. 29)

künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Dass wir damit allein eine erste Stelle auf dem Weltmarkte weder erringen noch behaupten können, springt uns jetzt in die Augen, und wir erblicken in der Erziehung eines heimischen Konsumenten, der die höchsten Anforderungen stellt, eine der wichtigsten Lebensaufgaben." (Übungen, S. 17 ff.)

Diese Bestandsaufnahme der aktuellen Situation fordert Schlüsse und Maßnahmen ganz konkreter Art, und zwar ein großangelegtes Reformprogramm hinsichtlich ästhetischer Erziehung, das dem dringenden Anliegen der Nation Rechnung trägt.

"(Künstlerische Bildung) beginnt für uns nicht mit der Sehnsucht nach dem verklärten Einst und Fern, sondern mit der Liebe zum Heut und Hier. Wir wollen das Alte und Fremde beileibe nicht ausschließen, denn wozu sollten wir uns mutwillig ärmer machen? Aber wir wollen, ehe wir uns ihm hingeben, festen Boden unter den Füßen haben. ...
Es liegt mir deshalb fern, eine theoretische Begründung der Forderung versuchen zu wollen, daß eine künstlerische Bildung, die das Leben gestalten soll, - und eine andere ist so gut wie wertlos, wenn nicht gar schädlich, besonders in Deutschland, - von der örtlichen Natur und Kunst ausgehend an die großen Künstler des gesamten Volkes Anschluß zu suchen hat, und daß erst auf dieser Grundlage das Einfühlen in die Kunst der Nachbarvölker und der alten Welt Einfluß gewinnen darf." (Schriften 1, S. 29)

"Wir wollen, soweit es angeht, das kommende Geschlecht dazu erziehen, daß es in seiner Zeit lebt und nicht durch die Gedanken an die Vergangenheit sich von der Gegenwart abziehen läßt." (Ebd., S. 43)

Aus dem deutlichen Bekenntnis zum "Heut und Hier" spricht der gleiche Fortschrittsoptimismus, den die frühen Kunstpolitiker äußerten. Kein grundsätzlicher Zweifel an der Rolle der Kunst in dieser Zeit trübt die Berufung, ihr die b i l d e n d e Funktion innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung zurückzuerobern. [1] Indem Lichtwark

---

1) Anerkennend blickt LICHTWARK auf die ungebrochene Tra-

feststellt, daß "eine mächtige Sehnsucht nach harmonischer Entwicklung aller Kräfte des Geistes, der Seele und des Körpers die Gemüther (bewege)" (Wege des Dilettantismus, S. 16), zielt er auf eine Erneuerung des humanistischen Bildungsideals, welches die Entfaltung aller Fähigkeiten des Menschen fordert und sich nicht mit einer Anhäufung von Kenntnissen begnügt. [1] Wenn Lichtwark Spezialistentum und einseitiges Fachwissen kritisiert, so beunruhigt ihn allerdings besonders der aufklaffende Gegensatz zwischen Akademikern und Laien, wodurch sich die Intelligenz des Volkes immer antagonistischer in Experten und (traditionell) Gebildete zu spalten beginnt.

Forts. d. Anm. 1) v. S. 230:

dition der Kunstbildung in den Nachbarländern und wiederholt die alten Klagen deutscher Kunstpolitiker. "Gelehrte Bildung bietet keine Unterlage für Kunstverständnis. Bei den Franzosen ist die Kunstbildung eines jener beneidenswerten Erbstücke der vornehmen müßigen Gesellschaft des vergangenen Jahrhunderts. In unserer Kultur fehlt der vornehme reiche Mann, der keinen Beruf hat, und dessen Lebensaufgabe es ist, in großem Stil zu leben (...) - Mag nun auch unsere Sitte, den nicht für voll anzusehen, der in keiner Berufsarbeit tätig ist, für die ethische Entwicklung eine tüchtigere Basis abgeben, so läßt sich doch nicht leugnen, daß der berufslose vornehme Franzose als Liebhaber und Sammler sich einer Arbeit unterzogen hat, die unter andern Lebensverhältnissen nicht geleistet werden konnte. Sein Werk ist der hohe Stand der französischen Kunstindustrie, denn er hat die Ansprüche gestellt." (Schriften 1, S. 39 f.) Der Franzose lerne eben "richtig sehen, wie er richtig sprechen lernt"!

1) "Der Schwerpunkt unserer deutschen Bildung liegt im Wissen. Wissen und Bildung sind daher bei uns fast synonym geworden; Erziehung und Unterricht gelten in den Gedanken des Volkes für ungefähr gleichbedeutend. Die Ansicht des Auslandes bestätigt diese Auffassung. Wenn wir aus all den richtigen und schiefen Urteilen unserer Nachbarn die Summe ziehen, so heißt sie: Der Deutsche ist unterrichtet, aber nicht erzogen. Eine Wahrheit, die wir uns sorgfältig zu verhehlen pflegen." (Schriften 1, S. 31)

> "Unsere Wissenschaft hat durch ihr hochmüthiges Abwehren (des dilettantischen Elements) so gut wie gänzlich den Zusammenhang mit den gebildeten Classen verloren." (Studien 1, S. 68)
>
> "Die Theilung der Arbeit hat unser Volksleben auch auf geistigem Gebiet zersetzt. Jede Gruppe bildet gleichsam ein Volk im Volk. Wer nicht hinein gehört, versteht die Sprache nicht ohne weiteres und muß sie lernen, wenn er in das Sonderleben eindringen will." (Studien 2, S. 5)

Wissenschaftler, aber auch Künstler, die sich in eigenen Bereichen isolieren, ließen den umfassend gebildeten Nicht-Fachmann jenseits der relevanten gesellschaftlichen Entwicklung. Dieses Wuchern der Kenntnisse und Fortschritte in nicht mehr allgemein kommunizierbare Dimensionen muß zum Wohle aller aufgefangen werden durch einen (kleinsten) g e m e i n s a m e n Nenner: durch die Einheit künstlerischer Erziehung, welche auf dem allgemeinen sinnlichen Vermögen des Menschen beruht. In einer Rede über die Kunst in der Schule betont Lichtwark, daß es ihm keinesfalls um mehr Wissensstoff gehe, sondern um "die Bildung des Auges und damit des Geschmacks".

> "Unser Ziel soll nicht die Mitteilung eines zu memorierenden Stoffes sein, sondern die Ausbildung der Fähigkeit, Kunstwerke anzuschauen. Das ist die Grundlage für das Verständnis der Kunst, und das geht nicht verloren." (Schriften 1, S. 47)

Anstelle eines unschöpferischen Verstandestrainings, das letztlich nur Gedächtnisleistungen honoriert, fordert Lichtwark die Entwicklung der gestaltenden Kräfte des Geschmacks, die in den kulturellen Umgangsformen wirksam werden. Dabei betont er die Durchgängigkeit künstlerischer Erziehung, "die nicht als ein äußerliches Schmuckstück für Festtage gedacht ist, sondern als eine das Leben gestaltende Entwicklung der künstlerischen Anlagen." (Ebd., S. 55) Damit wird zwar rekurriert auf die aristokratische Tradition der Formvollendung, welche sich jedoch dem bürgerlichen Leben anverwandeln

soll, das heißt, dessen inhaltliche Realität über-formen: Als Gegengewicht zu entfremdender Wissensanhäufung - die indessen die technologisch-industrielle Macht ermöglicht - fordert Lichtwark eine musisch-gymnastische Erziehung, die die Ausbildung der Sinnesorgane, die Entwicklung der Empfindungsfähigkeit und die Entfaltung der kreativen Phantasiekräfte gewährleistet. Lichtwark erläutert, was das für Kunst im engeren Sinne bedeutet:

> "Für uns hat der Begriff künstlerische Bildung nun einen anderen Inhalt bekommen. Einmal ist der Umfang unserer Teilnahme unendlich ausgedehnter. Was haben wir neben der Antike und Raffael nachfühlen gelernt. Wir wissen besser als irgendein kommendes Geschlecht zu beurteilen, was diese Erweiterung unserer Empfindung bedeutet, denn in unserer eigenen Seele hat sich der Umwandlungsvor-- gang vollzogen. Die nach uns kommen, sind darin unsere Erben. Kunst bedeutet uns nun eine Tatsache des Gefühls, nicht des Verstandes. Künstlerische Bildung ist uns nicht ein Wissen um Werke, die wir vielleicht nie oder nur in Nachbildungen gesehen haben, oder um Kunst- und Künstlergeschichte, sondern die Entwicklung der empfindenden und gestaltenden Kräfte." (Ebd., S. 28 f.)

Kunst-Bildung interessiert vor allem als Vorbedingung (und Aufrechterhaltung) einer empfindungsreichen Kunstbetrachtung. Lichtwark will damit an all jene anknüpfen, die die Kunst um des spezifischen Erlebnisses willen lieben, statt sie von "höherem Standpunkt" aus einzuschätzen und möglicherweise durch falsche Forderungen ihre weitere Entwicklung als Medium edlen sinnlichen Genusses zu verhindern.

> "Die Kunst soll, muß, darf ... das sind die stereotypen Formeln, mit denen man die lebendige Erscheinung zwingen will. ... Der Kunst aber ist heute gestattet, was ihr gestern versagt war; sie wird morgen bezwingen, was ihr heute zu stark, und die Aesthetik reicht immer nur bis gestern." (Studien 1, S. 103 f.)

> "Kritik zu üben an einem lebenden, in ewiger unbewußter Entwicklung befindlichen Wesen wie die Kunst,

ist doch im letzten Grunde ein Ding der Unmöglichkeit. Sie kann erst einsetzen, wo eine Epoche abgeschlossen hinter uns liegt und aus der nöthigen Ferne betrachtet werden kann. Was mit uns lebt, will zu allererst unbefangen genossen werden." (Studien 2, S. 4 f.)

Schon in der Schule sei zu lernen, sich nicht von methodischen Vorgaben einengen zu lassen, nicht mit fertigen Fragen vor das Kunstwerk zu treten, sondern zuallererst zu s c h a u e n .

"Das Kind soll geniessen lernen. Die Lust, zu kritisieren und Kritiken zu hören, hat in unserem Jahrhundert die unmittelbare Freude an allen grossen Erscheinungen der Kunst im Herzen von Millionen und aber Millionen zerstört." (Übungen, S. 28)

Aus diesem Grunde müsse mit allen Mitteln versucht werden, einen direkten Zugang zum Werk zu eröffnen. Lichtwark zeigt auf, welche Wege zu beschreiten wären:

"Ein Kunstwerk kann nur im Original genossen werden. Das Kind kann nur ein einzelnes Kunstwerk erfassen, nicht die Kunst einer Epoche. Das Kind kann an Stichen und Photographien nichts lernen. Ihm ist das Ausländische fern und fremd. Es soll vom Nahen zum Fernen geführt werden." (Kunstgeschichte u. Kunstanschauung, S. 71)

"Wo das Kunstwerk selber nicht alles enthält, ergeben sich für das, was der Lehrer mitzuteilen hat, bei der eingehenden Betrachtung überall die Anknüpfungspunkte von selbst. Die Hauptsache bleibt, dass das Kunstwerk nicht als Illustration zu einem kunstgeschichtlichen Vortrag oberflächlich angesehen wird, sondern Ausgang und Endziel einer eingehenden Betrachtung bleibt, bei der das kunst- und kulturgeschichtliche Element als möglichst einzuschränkende Zuthat ganz zurücktritt. Es muss immerwährend mit dem Auge gearbeitet werden." (Übungen, S. 32)

Der Lehrer solle sich immer darüber im klaren sein, daß es um die Entwicklung des künstlerischen Anschauungsvermögens geht! Die Erziehung z u r Kunst fügt sich in dieser Weise nahtlos in das umfassendere Programm einer Erziehung d u r c h Kunst. Lichtwark schreibt:

"Das wirksame Instrument der Schule, das in unseren Händen ist, muss diesem Zweck dienstbar gemacht werden, sodass bei jedem Fach, das es zulässt, die ästhetische Funktion gepflegt wird." (Ebd., S. 19) [1]

Über die Schule hinaus erhält das Museum einen wichtigen Stellenwert in der Hinführung zum Kunstgenuß:

"Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift. [2] Und das ist ja keine lediglich sittlich-ästhetische, sondern eine ganz hervorragend volkswirtschaftliche Frage." (Programme, S. 29)

"Mit kunstgeschichtlichen Vorträgen ist auch an Museen vorsichtig umzugehen. Die meisten Erwachsenen haben von Kunstgeschichte keinen größeren Nutzen als die Kinder, da sie dem einzelnen Kunstwerke ebenso ratlos, ja in der Regel noch hilfloser gegenüberstehen, weil allerlei Angelesenes ihre Unbefangenheit trübt. Die mündliche Unterweisung in den Museen dürfte deshalb am besten an das einzelne Werk angeschlossen werden." (Anleitung zum Genuß..., S. 59)

---

1) Unter dem Titel "Anleitung zum Genuss der Kunstwerke" führt Lichtwark aus: "Als besonderes Fach braucht die Übung in der Betrachtung von Kunstwerken dem Lehrplan nicht eingefügt zu werden. Am ungezwungensten würde sich der Stoff in einer bis in die Oberklassen durchgehenden künstlerischen Heimatskunde zusammenfassen lassen. Auf diesem Wege wird am ehesten das Gefühl erweckt und wach gehalten, daß die Kunstwerke den Ausdruck des Lebens bilden. ... Neben der Heimatskunde sind der Zeichenunterricht und die Tier- und Pflanzenkunde in erster Linie berufen, das Anschauungsvermögen zu wecken. Auch in den Geschichtsunterricht kann die Betrachtung von Kunstwerken sehr wohl eingefügt werden. So bei der Reformationsgeschichte Schongauer, Dürer und Holbein, bei der Geschichte der Holländer Rembrandt, bei der Geschichte Friedrichs des Großen, Chodowiecki und Menzel." (S. 57 f.)

2) "Wir haben zunächst die Absicht, im Museum selbst vor den Dingen Vorlesungen zu halten. (...) Wenn wir uns dabei auch auf die Kunst vergangenerZeit stützen, so geschieht dies nicht, um von der Kunst unserer Zeit abzulenken, sondern um auf sie vorzubereiten." (Programme, S. 26)

Um dies zu gewährleisten, muß noch viel stärker als bisher auf die spezifisch künstlerische Präsentation hingewirkt werden.

> "Die Ausstellung soll zum Verweilen und zur Betrachtung, nicht zum Durcheilen einladen. Soweit irgend möglich, sollen Bilder und Skulpturen durch ihre Aufstellung in einer stimmenden Umgebung künstlerisch zur Geltung gebracht werden." (Schriften 2, S. 193)

> "Es sollte schon bei der Verteilung der Räume dafür gesorgt werden, daß der Besucher sich gewöhnt, eines Saales wegen zu kommen, hier in Ruhe einige Kunstwerke in sich aufzunehmen und dann zu gehen, ohne den üblichen Rundgang gemacht zu haben." (Ebd., S. 180) 1)

> "Aber das Gute, das von einer geschmackvollen Aufstellung erwartet werden kann, gilt in erster Linie für die kleineren Museen. Was müßte geschehen, um die unausmeßbaren Schätze der Dresdner Galerie so wirkungsvoll aufzustellen, wie es ein geschmackvoller Sammler, der etwa den Inhalt eines Saales oder Kabinetts besäße, ausprobieren könnte? So schwer es fallen wird, der Tag muß kommen, wo selbst Sammlungen von solchem Umfange wie die Dresdner oder Münchner Galerie neu aufgestellt werden in Räumen, die ein künstlerischer Geist gebaut und ausgestaltet hat. Erst dann werden sie ihre bildende Aufgabe

---

1) LICHTWARK macht diesbezüglich detaillierte Vorschläge, von denen er viele in der Hamburger Kunsthalle verwirklicht. Ganz allgemein richtet er sich gegen die Bestimmung des Museums von Grundriß und Fassade her, statt von den auszustellenden Kunstwerken. "Wenn man sich entschließt, den Götzen der monumentalen Fassade zu zertrümmern - und wer möchte nicht einmal ein Museum ohne Fassade erleben? - so wird mit dem einen Schlage eine neue Art von Nutzbauten entstehen, die, wie es sich gehört, auf die Brauchbarkeit des Innern angelegt ist." (Schriften 2, S. 182) "Es müßte streng verboten sein, an die Fassade auch nur zu denken, ehe die Lösung des Grundrisses gefunden ist, der das beste Licht und das höchste Maß Wandfläche sichert." (Ebd., S. 180) "Solange die Museen als Speicher auftraten, waren die Möglichkeiten der Grundrißentwicklung begrenzt. Erst seitdem die öffentlichen Sammlungen angefangen haben, Lehr- und Erziehungsaufgaben zu suchen, kann eine neue Form von Grundrissen sich entwickeln, die den erworbenen Lebensäußerungen entspricht." (Ebd., S. 183)

wirklich zu erfüllen vermögen." (Ebd., S. 193 f.) [1]

Denn "in der künftigen Bildung unseres Volkes, für die wir neue Grundlagen zu suchen uns anschicken, werden die Museen aller Art als Bildungsstätten eine wichtige Ergänzung zu dem historisch-philologischen Wesen der Schulen und Universitäten bieten, weil sie zu den Dingen führen oder von den Dingen ausgehen." (Ebd., S. 195)

Indem sich Lichtwark auf Goethe beruft, dessen "Wissen das Gegenteil vom Wortwissen war", will er den Typus des Gelehrten korrigieren, der aus seinem rein historischen Wissen heraus keine Kriterien der Kunstvermittlung entwickeln kann, womit letztlich "der Laie an seinem natürlichen Geschmack irre wird". [2] Im selben Zusammenhang erinnert er an die Wesensverwandtschaft zwischen Museumsleiter und Sammler [3] und betont damit das dilettanti-

---

1) Trotz der unterschiedlichen Aufgaben der Museen darf die Bildungs- und Erziehungsfunktion - namentlich die Unterstützung der kunstinteressierten Laien - niemals außer acht gelassen werden. Lobend äußert sich Lichtwark über die "Organisation der Laienarbeit" seitens der naturwissenschaftlichen Museen: "Als die historischen Museen sich noch hochmütig jeder Laienteilnahme zu erwehren pflegten, hatten die naturwissenschaftlichen Museen bereits mit großem Erfolg begonnen, die naturwissenschaftlichen Vereine heranzuziehen und anzuregen, nicht nur die der ernsten forschenden Liebhaber, auch solche, die sich in 'Vereinen für naturwissenschaftliche Unterhaltung' zusammenfanden. Die Kunstmuseen sind ihnen erst später gefolgt, indem sie das Liebhaber - und Sammlertum organisierten." (Schriften 2, S. 192)

Im Zusammenhang mit der Laienarbeit deutet LICHTWARK sogar die Möglichkeit des Einwirkens kunstpädagogischer Praxis auf die Fachgeschichte selbst an. "Wie verschiedenartig die Museen angelegt und tätig sind, ihre Vorträge zielen fast ausnahmslos auf die Bildung und Erziehung des Laienelements ab. Es wäre sehr lehrreich, einmal zusammenzustellen, nach wie viel neuen Gesichtspunkten zu diesem Zweck der Stoff geordnet und überschaut wird, und wie viele ganz neue Stoffe für diese Vorträge von den Museen aus in Angriff genommen sind." (Ebd., S. 190)

2) Siehe Studien 1, S. 7 f.

3) "Wir Museumsleute wollen nicht vergessen, daß er (Goethe) ... als einer der feinsinnigsten deutschen

sche Moment, das alle Berufs-Tätigkeit begleiten solle.

> "So wird die Sammeltätigkeit zu einer Bildungsfrage höchsten Ranges. Ich stehe nicht an, mich zu dem Glauben zu bekennen, daß für den Nichtkünstler eine wirkliche künstlerische Bildung ohne die Gymnastik der Sammeltätigkeit nicht denkbar ist." (Schriften 1, S. 88) "... Sie gewährt Zugang zu dem geheimnisvollen Wesen der Wissenschaft und der Kunst und erfüllt mit einem erwärmenden, alles durchdringenden Glücksgefühl, das sonst nur der Forscher und der Künstler kennt." (Ebd., S. 92)

Die traditionellen Formen der Sammlertätigkeit und des Dilettantismus sollen wirkungsvoll vertiefen, was in der Schule nicht genügend zum Tragen kommt, und sich auch im Museumswesen noch nicht voll durchgesetzt hat: künstlerische Qualitäten wahrnehmen und genießen zu lernen!

Liegt die Bedeutung der Sammeltätigkeit vor allem auch darin, daß sie "... die Kraft des Künstlers, die sich in tausend Kultur- und Wirtschaftswerte umsetzt, auf das ganze Volk überleiten hilft" (ebd., S. 92), so hat es mit dem künstlerischen Dilettantismus eine besondere Bewandtnis, da er den beglückenden Selbstbezug des Menschen im Produktiv-Sein betont. Lichtwark gibt zu bedenken:

> "Wenn wir uns ... fragen, was leistet der Dilettantismus, so werden wir nicht mehr geneigt sein, uns die Antwort zunächst aus der Kritik seiner Produkte zu holen, sondern aus der Untersuchung seiner erzieherischen Wirkung." (Wege des Dilettantismus, S. 22)

Aus dieser Wirkung des 'Privilegs', sich gänzlich auf die Empfindungen beim Schaffen konzentrieren zu dürfen -

---

Forts. d. Anm. 3) v. 237:

> Sammler auch uns (gehört), denn zwischen Museumsleitern und Sammlern ist ja kein Wesensunterschied, nur daß die Sammler es besser haben." (Schriften 2, S. 195)

weshalb Schaffen auch gleichbedeutend mit Genießen gesetzt wird - resultieren die Berechtigung wie auch die Notwendigkeit der Förderung dilettantischer Aktivitäten. Denn nur in der Hingabe an die 'Selbsttätigkeit' lerne der Nicht-Künstler das innerste Wesen der Kunst kennen, vermöge er nachzuvollziehen,

> "wie durchaus die Kunst als Ausdruck der Empfindung, nicht der Erkenntnis, aufgefaßt werden muss..."! (Seele u. Kunstwerk, S. 19)
>
> "Daß der Dilettantismus, der nicht umsonst in allen Sprachen seinen Namen von einem Verbum mit der Bedeutung 'liebhaben' herleitet, die Kunst mit der tiefen Neigung des Herzens erfassen lehrt, macht ihn gerade für unsere Zeit wichtig." (Wege des Dilettantismus, S. 27).
>
> "Wie wenig bisher die Einsicht vorhanden ist, daß beim Schaffen und Genießen (das ja wesentlich Nachschaffen ist) die Kraft der Empfindung den Ausschlag giebt, und nicht die des Verstandes, geht aus unserer Sprachgewohnheit deutlich genug hervor. Wir nennen Kunst v e r s t ä n d n i s , was eigentlich Kunst e m p f i n d u n g heißen sollte." (Ebd., S. 26)
>
> "Denn wie ein Werk des Musikers muß auch das des Malers und Bildhauers im Genuß nachempfunden und nachgeschaffen werden. Es tritt eigentlich erst in die Erscheinung, wenn es im Gemüt des Beschauers auflebt." (Ebd., S. 25)

Allein die Fähigkeit zur Verdoppelung des Schöpfungsaktes ermögliche es, das wahrhaft Künstlerische zu erkennen und damit jenen betrüblichen deutschen "Nationalfehler" einzudämmen, zu einem Bild, "zehn Einfälle" zu haben und Kritik zu üben, ohne daß man es einmal ordentlich angesehen hätte. [1] In diesem Sinne mache der Di-

---

1) Siehe Schriften 1, S. 36. LICHTWARK führt aus: "Das Kunstwerk soll in erster Linie etwas zu denken, etwas zu erraten aufgeben. Damit fällt zusammen die noch nicht überwundene Verachtung aller technischen Vollendung. Wir dürfen bei der Betrachtung gegenwärtiger Kunstzustände nie vergessen, daß wir eine Epoche hinter uns haben, in der gerade die größten Künstler alles technische Können als eine Erniedrigung der

lettantismus bescheiden, "weil er empfinden lehrt, was schaffen heißt". (Ebd., S. 28) Er übe die Hingabe an das Werk ohne Zuhilfenahme 'kunstfremder Mittel', was sowohl literarische Forderungen als auch 'leere Technik' und 'Virtuosität' ausschließt. Denn

> "es kommt in der Kunst nicht darauf an, dass etwas gemacht, sondern dass etwas ausgedrückt wird. (...) Von Kunst ... darf erst die Rede sein, wenn eine neue und eigene Empfindung Gestalt gewonnen hat. Das ist der Grund, weshalb so viele Bilder, die als Mache keinen Tadel verdienen, mit der Kunst nichts zu tun haben... (...)
>
> Wer die eigene und starke Empfindung nicht hat, kann nicht Künstler werden, und wer sie besitzt, dem wird selbst einmal eine Unzulänglichkeit des technischen Ausdrucksvermögens übersehen." (Seele und Kunstwerk, S. 18 f.).

Dieser Vorrang der Empfindung ist ganz dem Dilettanten gemäß, da seine Aktivität im Ausdrucksverlangen wurzelt, da er nur auf seiner eigenen Gefühlsgrundlage den Drang zur Produktion verspürt. Der Dilettant schafft immer um der Verwirklichung seiner selbst willen, prinzipiell unabhängig von allgemeiner (Er)Kenntnisgewinnung oder vom Rang der Ergebnisse.

Eine frei sich entfaltende Produktivität ist auch der Kernpunkt des Lichtwarkschen Kunstverständnisses. "Das Kunstwerk ist Selbstzweck für den, der es schafft, für die anderen existiert es erst, wenn es in ihrer Seele auflebt. Dazwischen ist es im Grunde gar nicht vorhanden." (Ebd., S. 22) Auf der Basis des Geniebegriffs des 'Sturm und Drang' und im Wirkungsfeld der 'Entdeckung des Kindes'

Forts. d. Anm. 1) v. S. 239:

> Kunst ansahen, die ihre Wurzeln nicht in die Erscheinung, sondern in den Gedanken senden sollte. Wir tragen jetzt schwer an den Folgen dieser Abkehr von der Erscheinung, denn wir haben die Fähigkeit, anzuschauen, ganz eingebüßt." (Ebd., S. 36)

im 19. Jahrhundert definiert er Kunst als ins Werk gesetztes Ausdrucksverlangen des Menschen. Der Künstler - wie übrigens auch das Kind [1] - schaffe, "um einem inneren Drange Luft zu machen".

> "Einsam und ganz ohne Gedanken daran, ob andere später auch folgen werden, ob andere auch nachempfinden können, was sie (die Künstler) selber vorher empfunden haben, genießen sie die höchste Wonne, die der Seele beschieden ist, die Wehen des Schaffens. Gedanken an die Mitteilung, an die Wirkung auf andere, gehören dem Vorgange des Schaffens nicht mehr an.(...)" Das Kunstwerk "ist als Produkt einer Empfindung das Echo eines Eindruckes, den die Welt auf ein Menschengemüt von starker Empfindung gemacht hat... Es hat mit dem Publikum zunächst gar nichts zu tun, und das Publikum hat weder Anspruch noch Anrecht darauf. (...)
>
> Soll es in einem anderen Menschen wieder lebendig werden, muss dessen Seele der des Schöpfers verwandt gestimmt sein. Je näher die nachschaffende Seele der des Schaffenden steht, desto näher kommt ihr Genuss am Kunstwerk dem des Urhebers." (Ebd., S. 20 ff.)

Daraus folgt, daß der einzige Zugang zur Kunst Einfühlung in die "Freuden der Produktion" ist (die "höchsten, deren ein Mensch teilhaftig werden kann") [2] bzw. Nachvollzug dieses Vorgangs im anschauenden Genuß. Nur im Nach-Fühlen ist das Wesen der Kunst zu erschließen. Denn

> "nach der Kunst des Genies hat kein Mensch auf der Welt Bedürfnis, ehe sie da ist, ausser dem einen, der sie erzeugt. Den anderen wird sie Bedürfnis nur soweit sie sie nachzuempfinden, das heisst, nachzugestalten imstande sind. Das Kunstwerk hat die Eigenschaft, die Empfindung, aus der es entsprungen ist, in anderen Seelen, die sie nicht selb-

---

1) "Wie schafft das Kind, das seine ersten Eindrücke von der Welt auf die Schiefertafel bringt? Es zeichnet den Mann, das Haus, - nicht, damit Vater und Mutter es loben oder damit es seinen Geschwistern und Kameraden imponiert, sondern um einem inneren Drange Luft zu machen. Es ist Künstler." (Seele und Kunstwerk, S. 20)

2) LICHTWARK nennt diese Möglichkeit der Lebenserfüllung eine "ethische Wirkung des Dilettantismus, die nicht leicht zu hoch angeschlagen werden kann." (Wege des Dilettantismus, S. 28).

ständig haben oder ausdrücken können, wieder zu erwecken." (Seele und Kunstwerk, S. 21 f.)

Das Kunstwerk erhält damit die Funktion des Gefühlstransfers. Es v e r m i t t e l t sozusagen die Fähigkeit zu starken Empfindungen. Als Katalysator ist es besonders für diejenigen wichtig, die nicht aus eigenem Genius heraus zu produzieren vermögen, eine Steigerung des Selbst (durch Kunst!) jedoch nicht missen wollen (da die graue Realität diese Möglichkeit offensichtlich nicht bietet!). [1]

Die hier anklingende 'Verwendung' von Kunst läßt sich u.a. an Lichtwarks Wertschätzung Böcklins explizieren, an der Art und Weise, wie er Böcklin vereinnahmt. Gegenüber der anfänglichen Ablehnung der Böcklinschen Werke durch das Publikum war ein Umschwung eingetreten, den Lichtwark begrüßt trotz des suggestiven Charakters, der dieser "Massenbekehrung" anhafte. [2] Lichtwark stellt wohlwollend fest, daß die bloße "Ansteckung", der keine authentisch erfahrene Begeisterung zugrunde liegt, immerhin die Empfindungsbereitschaft erkennen lasse, ja daß in der Massensuggestion womöglich der heutige Schlüssel zur Kunst liege.

"... Muss in unserem Jahrhundert nicht jeder ganz grossen Erscheinung gegenüber die Massensuggestion erst die Stimmung erzeugen, die für die Aufnahme nötig ist? Wer nicht den Wunsch hat, sich packen zu lassen, trägt einen festen Panzer um die Brust." (Ebd., S. 53)

---

1) Es stellt sich hier die Frage, ob nicht die Genietheorie in d i e s e r Zeit (unbewußt) dazu dient, das Verlangen der Kunstrezipienten nach Gefühlen nicht als A u s l ö s e r dastehen zu lassen. Denn die glücklichen Empfindungen beim Schaffensprozeß können so dem Wesen der Kunst zugeschrieben werden, sie müssen nicht 'von außen' an sie herangetragen werden.

2) "Es schien ... nicht mit rechten Dingen zuzugehen, dass innerhalb eines halben Jahrzehnts die allgemeine künstlerische Bildung einen so ungeheuren Schritt vorwärts getan haben sollte." (Seele und Kunstwerk, S. 51)

"Denn das ist ja gerade die Macht der Massensuggestion, dass sie eine günstige Gemütsverfassung schafft. ... Und ist damit nicht der einzige Zugang zum Kunstwerk eröffnet?" (Hervorh. d. Verf.) (ebd., S. 52 f.)

Lichtwark versteht sehr gut die Zumutung, die Böcklin für das Publikum darstellen mußte, da keine bekannten Kategorien für seine Bilder existierten.[1] Ausführlich erklärt er, weshalb "der Vorwurf der absoluten Unverständlichkeit am heftigsten ausgestoßen wurde", da er mit dem Zitieren jener überkommenen Argumente den Gewinn dieser modernen Kunst klarer herausstellen kann, den nicht zu überschätzenden Gewinn, den er in der Intensivierung und Verlebendigung der Dinge (Umwelt) sieht. Neben der ungewohnten Komposition habe das Publikum am meisten die Farbgebung verärgert. Die

"Gewöhnung war offenbar sehr tief gewurzelt und stark entwickelt. Kunst und Natur erschienen wie zweierlei. (Hervorh. d. Verf.) Was in der Natur erfreute, die grüne Wiese, der blaue Himmel, konnte das Auge im Bilde durchaus nicht vertragen." (Ebd., S. 43)

Hier verweist Lichtwark bereits auf einen Kernpunkt veränderter Kunstauffassung. Es geht um eine Neuentdeckung der Natur durch die Kunst, die das Publikum als neue Möglichkeit des Genusses begreifen sollte. Lichtwark betont:

---

1) "Sie wollten anders gesehen werden als fast alles, was es an zeitgenössischer Kunst gab. ... Boecklins Bilder, ... auf die die gewohnte und bequeme Technik des Ausstellungsbesuchs keine Anwendung finden konnte ... wirkten wie Rätsel. Man war gewohnt, die Kunst vorwiegend mit dem Verstande zu betrachten, hier war eine neue Kunst, die gefühlt werden wollte, und das Gefühl war nicht geweckt." (Seele und Kunstwerk, S. 42)
"Wenn wir jetzt, kaum ein Jahrzehnt später, die Vorwürfe prüfen, die man ihm entgegenschleuderte, so finden wir sie gerade gegen das gerichtet, was uns heute

> "Böcklin ist immer ein Anderer und doch stets derselbe. Er kennt nur ein Thema, die Schilderung der Natur, aber seine Seele empfindet sie in all ihren Erscheinungsformen von der vernichtenden Erhabenheit des Gewittersturms bis zur schmeichelnden Frühlingsidylle." (Studien 2, S. 177)

Besonders im Hinblick auf Böcklins Fabelwesen will Lichtwark jedoch klarlegen, daß eine Ästhetisierung der Natur nicht in altbekannter Weise vonstatten gehen kann, daß schon etwas 'Titanisches' ertragen werden muß, um dann - sozusagen als Lohn - überwältigt zu werden von einer neuen glaubwürdigen Wirklichkeit. Gerade in der gewagten Umgestaltung überlieferter Gebilde äußere sich Böcklins schöpferisches Verdienst, im "Gefühl für das Wesen des Elements, dem (die Land- und Wassercentauren, die Tritonen und Pane) angehören, für das Wesen des Tieres, an dem sie teilhaben." (Seele und Kunstwerk, S. 45) [1]
Und doch,

> "wie seltsam und wunderbar die Fabelwesen erscheinen mögen, wie reich und originell er sie aus dem unerschöpflichen Schatze seiner Gestaltungskraft ausstattet, sie sind nirgend Selbstzweck, stets dienen sie dem Ausdruck der Naturstimmung." (Studien 2, S. 158)

Mit der Bindung an eine beseelte Natur bleiben alle Ge-

Forts. d. Anm. 1) v. S. 243:

> als sein Verdienst erscheint. Man hielt seinen Ernst für Verbohrtheit, seine Naivetät für Raffinement, seine Gestaltungskraft für Geschmacklosigkeit, seine Originalität für Willkür." (Ebd., S. 46)

1) "Centauren, Tritonen, Nereiden sind wohlbekannte Erzeugnisse der antiken Phantasie. Das Mittelalter hatte sie nicht vergessen und in ornamentalem Formenspiel vielfach umgeformt, die Renaissance hatte die Typen in möglichster Wahrung der antiken Tradition wieder übernommen, ohne sie eigentlich lebendig zu machen. Sie waren auch hier in der Regel Ornament geblieben. Nun schuf Böcklin sie neu." (Seele und Kunstwerk, S. 45)

staltungen Böcklins (dem gebildeten Bürger) verständlich. In seiner Besprechung des "Prometheus" (1882) schreibt Lichtwark:

> "Der 'Prometheus' wirkt fremdartig, aufregend, und ist trotz seiner Originalität, die jedem anderen Künstler den Vorwurf des Gesuchten zuziehen würde, für uns Modernen auf den ersten Blick verständlich." (Ebd., S. 161)
>
> "Oft aber genügen dem Künstler sogar die abenteuerlichen Gebilde seiner Phantasie nicht mehr, ja, überhaupt kein Mittel seiner Kunst, um Alles auszudrükken, was er empfindet. Dann ruft er durch Association eine andere Kunst stimmungserregend zu Hülfe, ... sollen in unserer Seele musikalische Fluthen erreg(t) (werden)." (Ebd., S. 158)

Lichtwark zeigt auf, daß die "ungewohnte Fremdartigkeit" und synästhetische Intensität der Böcklinschen Bilder eine neue Dimension realen Erlebens erschließen kann, wenn man nur bereit ist, sich dem Reiz vorbehaltlos auszuliefern. [1]

So sind es vor allem zwei Dinge, die Böcklin für die Kunst-

---

1) BÖCKLINs Werke ließen eigentlich keine andere Wahl. "Das Kunstgebilde entsteht in seiner Seele stets zuerst. Aber gerade aus diesem Grunde ist auch seine Wirkung eine so unmittelbare und intensive, wie wir sie kaum von einem anderen lebenden Künstler erfahren." (Studien 2, S. 159)
Wenn LICHTWARK beispielsweise zum Bild des "Drachenthöters" (1879) meint, "es hat nichts Aufregendes, nichts Geheimnißvolles, die Geschichte ist so sehr Typus, daß die Namen gleichgültig sind" (ebd., S. 154), so spricht er die unmittelbare Eingängigkeit der 'Gestik' an, die "keinen Namen und keine Erklärung braucht" (- wie Böcklin übrigens die meisten seiner Bilder in die Welt schickte, "als wüßte er nicht, daß ein Bild ohne Namen auf einen großen Theil des Publikums überhaupt nicht wirken kann, dem eine schlagende Benennung so lieb ist, weil sie die größere Hälfte der zum Verständniß nöthigen Arbeit erspart" (ebd., S. 159) -), deren Unmittelbarkeit er indessen nicht voyeuristisch empfinden muß, da sie über 'seelische Allgemeinheit' veredelt (legitimiert) erscheint.

anschauung bedeutungsvoll machen: Seine Thematisierung der Natur im weitesten Sinne und die suggestive Art und Weise, in der er dies tut. Böcklin zitiert dionysische Kräfte, jedoch in geistig bearbeiteter Form, wodurch er erregende Unruhe, aber keine Verwirrung stiftet. Er bietet eine lustvolle Identifikation an, weil er Natur und Kultur im Bilde versöhnt, weil er die Nüchternheit und Langeweile einer vom Menschen domestizierten Natur (bzw. einer klassizistischen Kultur) mit malerischen Mitteln interessant und sinnlich erscheinen läßt, weil seine Poetisierung die Seele so unmittelbar zu überzeugen vermag. "Es ist alles einzeln so wahr und natürlich, daß es körperlich da zu sein scheint, und das Ganze erscheint doch wie aus einer anderen Welt" (ebd., S. 166), begeistert sich Lichtwark unter dem Eindruck der Kunstwerke Böcklins. Die Gestalten seien

> "... so lebendige Schöpfungen, als gäbe es gar keine bequeme Schablone für ihre Bildung." (Ebd., S. 175)
> "Es ist, als habe Böcklin die Welt zum ersten Male gesehen. Kein Anderer von den modernen Künstlern hat mit den Schöpfungen der Vergangenheit so wenig gemein." (Ebd., S. 181)

Daß Böcklins Werke zu einem solchen 'Urerlebnis' führen, läßt deutlich die 'ungeschriebenen Gesetze' der hingebungsvollen Kunstbetrachtung hervortreten. Mit Blick auf die "Quelle" von 1869 [1] erklärt Lichtwark:

> "Von welcher Seite wir dem Werke nahen mögen, überall tritt es uns in voraussetzungsloser Selbstverständlichkeit und dabei in vollkommenster Unabhängigkeit entgegen." (Hervorh. d. Verf.) (Ebd., S. 176)

Der gewaltige Reiz der originellen Gestaltung bleibt dem sicheren Boden der Selbstverständlichkeit und Eindeutig-

---

1) - "eine jener symbolischen Schöpfungen, in denen sich das übermächtige Naturgefühl des modernen Menschen ausspricht." (Studien 2, S. 173).

keit verhaftet; er appelliert an die bekannte Gefühlsskala, welche stimuliert und intensiviert, jedoch nicht verunsichert wird. So gelingt es den willigen Betrachtern, sich "widerstandslos" der Faszination zu überlassen. [1] Von der bestätigten Grundlage bürgerlichen Welt her ist es möglich, sich einem exotischen Schauer gleichsam therapeutisch auszusetzen und diese Anschauungsweise dann die natürliche, unmittelbare zu nennen. Diesen Standpunkt kann sich tatsächlich nur leisten, wem die Realität selbst versichert ist, wer kein Erkenntnismedium benötigt - da er die Dinge (qua Wissenschaft) bereits beherrscht -, sondern 'bewußtlosen' Genuß, der von der Pragmatik des (eindimensionalen) Zugriffs erlöst. Da Wirklichkeit definiert ist durch die dingliche Erfahrung der Wissenschaft (und mithin kein Erkenntnisproblem für Kunst besteht), gibt es nur eine ästhetische Steigerung dieser Wirklichkeit im 'Luxus' des wiedererkennenden Sehens. Künstlerische Realität unterscheidet sich genetisch nicht von bürgerlicher Erfahrungswirklichkeit, sondern überhöht diese dadurch, daß sie immer neue Identifikationsmuster gestaltet. Indem so, mit dem Hintergrund einer sicheren (Ding)Welt, die künstlerische (d.h. optisch-gefühlsmäßige) Wahrnehmung als unmittelbar eingängig verstanden wird, verfestigt sich eine dualistische Auffassung von gefühlsmäßiger Anschauung gegenüber intellektuellem Erkennen, die die geistige Einstellung bzw. die leiblich-geistige Einheit jeglicher Wahrnehmung übersieht. Wenn Lichtwark feststellt, daß "das Studium (d(ies)er Bilder und der Natur, die sie darstellen, der unmittelbaren Anschauung die Einsicht in das Wesen des künstlerisch begabten Auges (erschließt)" (Schriften 1, S. 135), so wird damit nicht eine T o t a l i t ä t von Welt erfaßt, die ansonsten durch die Konstruktivität des Denkens verstellt ist, sondern verbleibt dieses Sehen innerhalb der be-

---

1) LICHTWARK zur "Toteninsel": "Was ist es,das uns zwingt, mit verhaltenem Athem zu stehen und das Bild gleichsam widerstandslos in uns aufzunehmen?" (Studien 2, S. 170)

reits zugerichteten Realität. Das "künstlerische Auge" als "Entdecker der Welt" sucht die Dinge vermeintlich ohne Zweckhaftigkeit und findet sie doch nur entlang seiner Selbstversicherung. Kunst wird damit dem geschichtlichen Prozeß der Erweiterung von Welt entzogen und gleich einer 'spielerischen Natur' biologisch funktionalisiert:

> "Wir haben den von Schiller am schlagendsten betonten Standpunkt: 'Die Kunst, o Mensch, hast du allein' längst verlassen. Ehe eine Kunst als Erzeugnis der menschlichen Empfindung existierte, gab es Kunst, die vom Tier hervorgebracht oder abhängig war, und Weltalter zogen vorüber, ehe der Mensch aus eigener Macht Kunstwerke hervorbrachte, die an koloristischem Werte dem Farbenkleide der Vögel, der Insekten und Blumen gleichkommen." (Ebd., S. 118) [1]

Kunst bleibt immer auf die Nachahmung einer ästhetisch gesehenen (ihrer Fremdheit beraubten) Natur beschränkt; sie erschließt keine Bewußtseinsebene. Kunst oder Natur - für das Empfindungsvermögen bleibt das Objekt letztlich unerheblich! In der Natur seien die U r q u e l l e n ästhetischer Bildung zu suchen; Gemäldegalerien und Gewerbemuseen brächten erst dann einen Nutzen, wenn das Auge die Natur durchdrungen habe; [2] andererseits

---

1) LICHTWARK fügt an: "Wir haben es ... mit der Tatsache zu tun, daß wir die Farbe der Schmetterlingsflügel, Käferdecken, Vogelfedern und Blumenblätter als das Köstlichste empfinden, was es neben den Erzeugnissen der menschlichen Kultur gibt, daß unsere Kunst erst auf sehr vorgeschrittener Stufe Erzeugnisse von annäherndem Wert der Farbe hervorbringt, daß wir sie völlig noch nicht erreicht haben, und daß in der Urzeit die koloristische Erziehung des menschlichen Auges bei der Feder und der Blume eingesetzt hat." (Schriften 1, S. 118 f.)

2) In diesem Zusammenhang verweist LICHTWARK auf den möglicherweise verschütteten 'natürlichen' Zugang zur Kunst. "Es ist heute, wo alle Welt durch Ausstellungen, Museen und Illustrationen, ohne sich dessen bewußt zu sein, soviel Anleitung empfängt, die Land-

eröffne erst das Kunstwerk die Augen für die Naturschönheit: "Wer Kalckreuths Hafenbild in sich aufgenommen hat und dann wieder eine dieser Stimmungen im Hafen erlebt, glaubt etwas völlig Neues zu sehen." (Ebd., S.135) Wenn folglich Kunst ganz in der Spannbreite des 'Naturzusammenhangs' angesiedelt wird, wenn es darauf ankommt, das Gegebene in der Weise gestalterisch zu variieren, daß es immer wieder Genuß bereitet, so läßt sich begreifen, warum Böcklin als Vorbild vereinnahmt wird. Indem er die Dingwahrnehmung aufs Äußerste steigert, ohne sie zu verzerren, vollbringt er eine spannende Gratwanderung für den anspruchsvollen bürgerlichen Kunstbetrachter. "Eine allgemeine Disposition lag zu Grunde, eine Sehnsucht nach Farbe, ein Verlangen nach gestaltender Phantasie." (Seele und Kunstwerk, S. 47)

Lichtwarks Bekenntnis zum Kunstgefühl erfordert zwangsläufig eine Offenheit für die weitere Kunstentwicklung. In dieser Weise Heinse ähnlich sucht er den Gegenstandsbereich des Genusses zu erweitern. Indem er bald bekennen muß, daß "auch Boecklins Anschauung der Farbe uns nun schon historisiert (erscheint)" (ebd., S. 57), sucht er nach neuen, originellen Gestaltungsweisen. Vorbehaltlos anerkennt er, daß es "ohne Impressionismus keine frische, unmittelbar zu den Sinnen sprechende Kunst" gäbe und bemüht sich um alle Formen moderner Kunst. So akzeptiert und bewundert er beispielsweise Degas trotz seiner "Schwächen":

> "Er bewegt sich auf einem ganz engen Stoffgebiet, über das Ballet und den Sport geht er selten und je länger desto seltener hinaus. Und er sieht diesen Theil der Welt nur als Zeichner und Maler, nicht als Dich-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 248:

> schaft in künstlerischem Sinne zu beobachten, gar nicht mehr nachzuweisen, wie weit der Laie in der künstlerischen Erfassung der Natur kommen kann, wenn er ganz auf sich selbst gestellt bleibt." (Schriften 1, S. 133)

ter oder Erzähler. Hier müßte man vergleichen, wie Andere das Ballet behandeln. Dann sieht er seine Modelle ohne eine Spur menschlichen Mitgefühls an. Es muß ihm ganz einerlei sein, ob er eine Balletteuse oder einen Flamingo vor sich hat. Was in den Mädchen lebt, ist ihm völlig gleichgültig. Er hat keine Spur der tiefen menschlichen Sympathie Rembrandts. Es ist in ihm etwas von dem abstracten Wesen Menzels, etwas Geschlechtsloses, Unmenschliches, Grausames. Aber bei all dieser Beschränktheit, welch ein Reichthum an rein malerischer Gestaltungskraft, und welch eine Originalität in der unschematischen Komposition, die doch nie blos Ausschnitt ist, sondern nur eine ganz neue Art, von der Tradition abweichend, zu bilden und seine Gestalten in den Raum zu stellen." (Briefe I, S. 366)

In ähnlicher Weise verteidigt er Manet und Monet, denen die Welt die Erweiterung des Empfindungsreichtums verdanke.

"Ganz Europa und Amerika sind heute von der Empfindung abhängig, die Manet und Monet zuerst gehabt haben, das ist eine Thatsache, die absolut nicht geleugnet werden kann. Aber es giebt Tausende von Künstlern und Laien, die diese Empfindung Manets und Monets, die sich so sieghaft bewiesen hat, verdammen und bekämpfen." (Ebd., S. 367)

Lichtwark entdeckt nicht die erkenntniskritische Bedeutung ihrer Kunst (die in der bewußten Aussparung der Gefühlspathetik liegt zugunsten einer sich selbst genügenden sinnlichen Präsenz), sondern sieht einzig die Schönheit der künstlerischen Gestaltung, die die Seele zu erheben vermag. So äußert er sich in einem Brief zu Monets Seerosenteich:

"Ich habe von ihm (Monet) nie so stark den Eindruck unendlichen Glückes im Anschauen der Natur erhalten. Er will nicht erfinden, aber er findet. In dem großen Saal ist auf einer Wand vierzehnmal dasselbe Landschaftsmotiv ausgestellt, vierzehnmal in anderer Licht- und Luftstimmung. ... Es wäre eine Spielerei oder eine eigene Art Programmalerei, wenn Monet das als Calcul böte, blos mit dem Verstande gemacht. Aber man fühlt auf den ersten Blick, er hat nicht gewollt, er hat gemußt. Es ist ein Jubel darin, daß es soviel Schönheit auf der Welt giebt, und eine Glückseligkeit, die Kraft zu haben, es fühlen

und es ausdrücken zu können." (Ebd., S. 330 f.)

Das Aufzeigen der Schönheit der Welt durch die Kunst wird von Lichtwark als ungebrochener Ausdruck der beglückten Seele gesehen, was sich auch auf den Betrachter übertrage. In dieser Ansteckung zum Seh- (als Lebens-)Genuß entdeckt er den entscheidenden Beitrag der modernen Kunst, ermöglicht sie doch eine Ästhetisierung der grauen Alltagswirklichkeit.

> "Wer mit dem Auge irgendeines großen, modernen Koloristen die Blumen betrachtet, wird die Entdekkung machen, daß eine Reihe von Farben und Tönen, die bisher nicht beachtet und beliebt waren, der Empfindung näher gerückt sind.
>
> Wo in der Welt ein Auge von ursprünglicher Begabung zur Entwicklung gelangt, da stellt nach seiner Empfindung nicht allein der Maler sein Auge ein, sondern auch der Toilettenkünstler, und durch den Blumenzüchter tritt es die Herrschaft über einen Teil der außermenschlichen Welt an." (Schriften 1, S. 127)

> "Der typische Pariser Frauenhut, der schillernde moderne Seidenstoff mit seinen neuen Tönen, die vor zehn Jahren für unerträglich gehalten wären, scheinen in letzter Linie sämtlich auf Monet und Degas zurückzugehen. Sehr oft ist in der Mode ein begeisterter Anhänger der beiden, wer in der Kunst ihr erbitterter Gegner ist." (Hervorh. d. Verf.) (Ebd., S. 126 f.)

In den letzten Worten des Zitats offenbart sich sehr deutlich die Ausbeutbarkeit der modernen Kunst für eine reine Konsumentenästhetik. Schließlich steht auch bei Lichtwark ein anderer Kunstbegriff hinter seiner Offenheit für neue künstlerische Entwicklungen! Im Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde (1904) verweist er exemplarisch auf Runge:

> "Für die lebende Kunst ist Runge noch keineswegs historisiert. Die führenden deutschen Meister sind gerade dabei, im Bildnis an dem Punkt wieder anzuknüpfen, wo Runge die Palette aus der Hand legen mußte. Auch sie suchen nun nicht mehr wie Lenbach, im Bildnis einen Vorwand, Erinnerungen an alte Mei-

> ster zu erwecken oder wie so viele Nachfolger der französischen Impressionisten, eine Gelegenheit, Farben- und Lichtstudien zu machen; unsere Liebermann, Kalkreuth, Uhde, um nur die ersten besten derer zu nennen, die vorangehen, wollen alle Mittel, die die Kunst der letzten dreißig Jahre sich erobert hat, anwenden, um das Menschliche auszudrücken und Monumentalität zu erringen." (S. 74)

Kunst darf sich letztlich nicht in der Stille des Sehens [1] erschöpfen und zu bedeutungsleerer Anschauung 'erziehen'! Deshalb kann Lichtwark bei allem (bewundernswerten) Bemühen um die Formensprache der modernen Kunst, die doch die Sehgewohnheiten großartig bereichert habe, ihre Aussage nicht verstehen. Denn er teilt nicht die zugrunde liegende subversive Intentionalität, die vordergründig gefühlsbesetzte Ebene der Repräsentation endlich aufzubrechen. In einem Brief von 1912 schreibt er durchaus guten Willens:

> "Da ist ein Saal mit Bildern des berühmten Picasso, der von der Jugend für das Genie der Genies erklärt wird. Seine früheren Bilder sind mir zugänglich. Die letzten bringe ich rein physiologisch nicht zusammen. Beim Mandolinspieler habe ich mir alle Mühe gegeben, die ich aufbringen konnte, und ich habe einige begeisterte junge Leute, Künstler, die da schwelgten, gebeten, mir zu helfen. Es nützte nichts, ich sah nur etwas wie ein Feld von wirr durcheinandergeworfenen Abschnitten eines 'puzzles', mit dem die Engländer sich auf dem Lande über Regenabende hinweghelfen, indem sie die willkürlich zerschnittenen, auf Holz geklebten Bilder aus den einzelnen Schnitzelchen wieder zusammensetzen." (Briefe II, S. 423)

Lichtwarks Fixierung auf einen spezifisch bürgerlichen Kunstbegriff (bzw. -funktion) offenbart sich auch in seiner näheren Bestimmung der Kunstbetrachtung. Zwar beschreibt er selbst seine Anleitungen zur Anschauung als

---

1) - d.h. ein der (konstruierenden) Innerlichkeit entgegengesetztes F i n d e n von Welt (s.a. S. 290 bzw. Kap. II.3.).

offene, formale Methode, die , nicht an Vorgefaßtem orientiert, nur das Selbst-Sehen lehren will, doch führt sie keinesfalls zu freien Interpretationsmöglichkeiten. Wenn Lichtwark erläutert, "dem Schüler (soll) nicht etwa ein Vortrag gehalten werden; wir fragen ihn vielmehr auf das eindringlichste aus über das, was er selber sieht" (Schriften 1, S. 45), so bezieht sich das bei näherem Hinsehen allein auf den äußeren Rahmen der ästhetischen Gestaltung. Man

> "soll dabei lernen, über die Gruppierung der Figuren, über die Bewegung jeder einzelnen und ihren Anteil an dem Vorgang, über die Verteilung der Farben und des Lichtes Rechenschaft zu geben." (Ebd., S. 45) [1]

Die offene Rezeptionsweise stellt sich nicht als gemeinschaftliches Gespräch vor dem Werk dar, wobei sich im Prozeß freien Kommunizierens aus den subjektiven Erfahrungen heraus Erkenntnisse (erst) kristallisieren, sondern entpuppt sich als ein Frage- und Antwort-Leitfaden, der sich vorwiegend im Bereich der Beschreibung aufhält, um anschließend vor einem abstrakten Gehalt zu 'verstummen'. Irene Below hat Lichtwarks "Übungen zur Betrachtung von Kunstwerken" genauer analysiert. [2] Ohne dies zu wiederholen, möchte ich einige in diesem Zusammenhang wichtige Punkte aufgreifen, da die auf Schüler gemünzten Beispiele Lichtwarks generelle Vorstellung von Kunstrezeption verdeutlichen und auch in der Erwachsenenbildung und Museumsarbeit tragend werden. [3] Lichtwark hält

---

1) Die originale Aura des Bildes ist deshalb sehr wichtig: "Im wesentlichen sollen nur moderne Bilder gesehen werden; von den Werken älterer Meister sind jedenfalls nur ganz frisch erhaltene hereinzuziehen." (Schriften 1, S. 45)

2) Siehe Literaturverzeichnis: BELOW.

3) Wie folgenreich das Konzept im Zusammenhang mit der Kunsterziehungsbewegung geworden ist, zeigt sich noch in der aktuellen Diskussion um Kunstunterricht (Werkbetrachtung) und Kulturpolitik; jeder in diesem Be-

sich immer an ein einzelnes Werk, das er einer ausführlichen Beoabachtung unterzieht.

> "Die Gewöhnung, eingehend und ausdauernd zu beobachten, und das Erwecken der Empfindung, nicht die Mitteilung oder Aneignung von Wissen, sind die Ziele der Kunstbetrachtung." (Übungen, S. 28)

Er isoliert das Werk rein um seiner psychologischen (intensiven) Wirkung willen, nicht etwa um exemplarisch (ohne erdrückende Materialhäufung) eine Epoche zu vergegenwärtigen. Es geht ihm um eine möglichst direkte Aneignung, wobei jede Fremdheit im Zugang zum Werk (z.B. alter Kunst) durch Verbindung mit eigenen Erfahrungen (Ermöglichung des Nachvollzugs) ausgeräumt werden soll.

> "Das Kind versteht unmittelbar. Soweit es möglich ist, müssen die Werke der lokalen Kunst zunächst berücksichtigt werden. Sie werden überall die sicherste Grundlage abgeben und auf die Pflege der lokalen Tendenzen vorbereiten.

Forts. d. Anm. 3) v. S. 253:

> reich Tätige muß sich mit den vormaligen Praktiken auseinandersetzen. So äußert sich beispielsweise Hilmar HOFFMANN in einem Vortrag ("Bildung für alle - Teil einer Kultur für alle") bezüglich der kulturellen 'Erwachsenenbildung': "Von der 1871 gegründeten 'Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung' über den 'Kunstwart', den Werkbund, die Volksbühne, 'Amateur-Radio-Clubs', den 'Arbeiterfreund' und andere Organisationen finden wir Versuche, die jeweils aktuelle bürgerliche Kunst an die arbeitende Bevölkerung zu vermitteln: in 'pädagogischer' Absicht, aber immer auch mit dem Wunsche, die Arbeiter durch höhere Bildung und aktive Beteiligung an der Kultur in die herrschende Gesellschaft zu integrieren. (...) Bürgerliche Arbeiterbildung, Kunstpopularisierung, Arbeiterführungen in Museen, Volksvorlesungen und alle anderen Versuche dieser Art wurden von oben organisiert, um den Einfluß der originären Arbeiterbewegung zurückzudrängen. (...) Bürgerlich-konservative Politiker glaubten bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein, es ließen sich die Klassengegensätze in der Harmonisierung durch Kultur aufheben und damit die vermeintliche Bedrohung durch den 'vierten Stand', die Arbeiterklasse, abwehren." (In: Frankfurter Rundschau vom 27. 10. 1980, S. 22)

> Doch wird man bei der lebenden Kunst nicht stehen bleiben können.
>
> Nur muss man sich hüten, den Zugang zur alten durch besondere Vorbereitungen zu erschweren." (Ebd., S. 32)
>
> "Deshalb ist Kunstgeschichte in der Schule, wo sie auf eigener Erfahrung des Kindes nicht ruhen kann, direkt schädlich. Sie sollte streng verpönt sein." (Ebd., S. 26)
>
> "Was bei der Betrachtung des Kunstwerkes an Wissen und Erkenntnis nötig wird, sollte stets entwickelt, nie mitgeteilt werden. Das Kind muss sein Wissen selbst erarbeiten, seine Erkenntnis erleben, nur dann werden sie fruchtbar in ihm und aus ihm zur Wirkung kommen." (Ebd., S. 28 f.)

Diese lernpädagogisch und didaktisch geschickten Methoden könnten fruchtbar sein, würden sie nicht über ihren Rahmen hinaus generalisiert und bildeten einen Gegensatz zu den Inhalten, die sich in dieser Betrachtungsweise vermitteln. Below findet in ihrer Untersuchung heraus: Die

> "weltanschaulich-ideologische Komponente der 'Übungen' wird vollends deutlich, wenn man die Einzelwerkbetrachtungen näher analysiert. Obwohl Lichtwark in der Einleitung ... keine besonderen inhaltsbezogenen Lernziele ausweist, zeigen die Unterhaltungen doch, daß Lichtwark immer wieder auf ganz bestimmte inhaltliche Zielsetzungen zurückkommt und zwar: auf die Festigung vaterländisch-nationaler Einstellungen, auf die Weckung des Heimatsinns, auf die Rechtfertigung der Leistungen des Bürgertums und damit zugleich auf die Legitimation von dessen Herrschaftsstellung und schließlich auf die Verstärkung geschlechtsspezifischer Rollenstereotype." (BELOW, S. 99) [1]

Die von Lichtwark hervorgehobene Forderung nach unvoreingenommener Beobachtung dient folglich der Vermittlung ganz konkreter Ideale, die unhinterfragt als zeitlos gültig angesehen werden. Lichtwark analysiert an den Bildern nicht, wie der Maler seinen Eindruck von Welt je-

---

1) BELOWs Analyse einiger Unterrichtseinheiten sind im angegebenen Text, S. 101 ff., zu finden.

weils in Ausdruck übersetzt hat, was nicht nur eine technische Frage ist, sondern weit darüber hinausgehend die geschichtliche Einbindung des Werks ausmacht. Er übergeht vielmehr den Faktor der Umsetzung und postuliert eine Direktheit des künstlerischen Ausdrucks, wie sie nur vom Herrschaftsanspruch des bürgerlichen Seelenlebens her erwartet werden kann. Die unmittelbare Anschauung ist somit 'bewußtlos gemachte' bürgerliche Kunst- und Weltanschauung, die Entlastung von Wissen stillschweigende Verinnerlichung von bestimmtem Bewußtsein, das sich im Kunstwerk präsentiert bzw. in es hineininterpretiert wird. So kommt keine echte Erlebnisbeziehung zur Kunst zustande, sondern werden im scheinbar reinen Genuß Gehalte und Werte transportiert. Indem diese Inhalte 'vorgewußt' sind, nimmt sich Lichtwarks Anschauungsunterricht deutlich manipulativ aus. Wenn er äußert,

> "Wissen, das man nicht brauchen lernt oder überhaupt nicht brauchen kann, ist in künstlerischen Dingen so überflüssig wie überall und oft geradezu schädlich, denn, an sich eine unfruchtbare Sache, hat es die Tendenz, steril zu machen, namentlich das gelernte, nicht selbst erworbene Wissen" (Übungen, S. 28),

so muß man sich fragen, wer bestimmt, welches Wissen von wem erworben werden sollte!

In diesem Zusammenhang wird auch Lichtwarks Ablehnung von Kritik suspekt. Indem er sie als Gegensatz zur elementaren Beobachtung sieht, welche einzig zum Erlernen selbständiger Genußfähigkeit führe, verwirft er sie nicht nur in ihrer Eigenschaft, der Kunst unberechtigte gedankliche Vorgaben zu machen (s. S. 233 f), sondern als reflektive Haltung überhaupt.

> "Auf das Kritisieren, diese abscheuliche Angewohnheit, durch die sich die Halbbildung und die Gefühlsrohheit unseres Durchschnittspublikum offenbart, kommt der Mensch nicht von selber. Es entsteht aus einem Ansteckungsstoff, der sich in Massenansammlungen Halb-

gebildeter entwickelt." (Ebd., S. 27) [1]

Da der Begriff der Kritik aus einer "Zeit der Alleinherrschaft kleinlicher literarischer Interessen" stamme, habe er "auch historisch kein Recht mehr unter uns." (Studien 2, S. 6) [2] Kritik ist insofern überflüssig, als Kunst nichts erkennen will, sondern bestimmte Werte empfinden lehren! [3] So trifft das Ablehnen von Kritik, da sie einen reflexiven Standpunkt impliziert, zusammen mit einer zielsicheren Übermittlung von Gehalten. Darin kommt zum Ausdruck, daß sich Lichtwark zwar einerseits auf ein nichtdeterminiertes Anschauungsvermögen beruft ('Kräftepsychologie'), sich andererseits aber auf einen eindeutig inhaltlich bestimmten bürgerlichen Kunstgenuß fixiert. [4] Von der Definition her wird Kunstanschauung

---

1) LICHTWARK führt weiter aus: "Das gesunde Kind hat kein Bedürfnis nach Kritik. Es will geniessen. Diese Kraft des Herzens muß entwickelt werden. Der Lehrer bedarf gar keiner Anstrengung, kritische Anwandlungen, wo sie etwa bei einem einzelnen Kinde schon vorkommen sollten, zu unterdrücken." (Übungen, S. 27)

2) Zwar wendet sich LICHTWARK hier vor allem gegen den "Urtheilsspruch vom höhern Standpunkt", dem er seine Auffassung vom "Kunstbericht als Studie" entgegenstellt, doch bedeutet seine 'unvoreingenommene' Befassung mit dem Werk eben ein Ausschalten von Erkenntnisfähigkeiten.

3) Man erinnere sich an dieser Stelle an die Kunstpolitiker zu Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts! KUGLER oder EITELBERGER sahen die Betrachtung von Kunstwerken nicht in offenem Konflikt zur Wissenschaftlichkeit bzw. Kunstkritik als wünschenswerten Bestandteil der Beschäftigung mit Kunst.

4) Wie unvermittelt die elementare Bildung des Auges in moralische Wertung übergeht, zeigt sich auch an folgendem Zitat: "Es wird allgemein unterschätzt, wie lange und unermüdlich das Auge Natur und Kunst gesehen haben muß, um ein großes Kunstwerk aufnehmen zu können. Mit der elementaren Erziehung des Auges muß jede künstlerische Bildung einsetzen. Wie überall in der Erziehung ist das Ziel der Bildung des Auges die größtmögliche Entwicklung der physischen Kraft und die

nicht in konkretem geschichtlichen Zusammenhang gesehen, wohl aber von der Funktion her auf die aktuelle Zeitsituation gemünzt. Denn Kunstbetrachtung scheint sich zum Modellfall gesellschaftlicher Versöhnung (aller Stände) [1] zu eignen!

> "Der Kunst gegenüber bildet das deutsche Volk eine einheitliche Masse. Es macht wenig Unterschied - in den meisten Fällen gar keinen -, ob ein Museumsbesucher auf höherer oder auf niedriger Stufe der gesellschaftlichen Schichtung steht. Was von den Museen geschieht, kann sich immer noch an das ganze Volk wenden. Es liegt darin eine unschätzbare Kraft." (Schriften 2, S. 194)

Da das Postulat unmittelbarer Kunstanschauung eine Betrachtungsweise suggeriert, die unabhängig vom Könnens- und Wissensstand ist, vermöge prinzipiell jeder Mensch Gewinn aus den Kunstwerken zu schöpfen. Wenn der Rezipient nur unverbildet sei und sich ganz der Betrachtung hingebe, werde er die durch Kunst verkörperte Totalität des Lebens empfinden und durch diese Beglückung fähig sein, seine Probleme und Defizite im Bewußtsein zu kompensieren und damit gestärkt die Realität zu ertragen. Eine solche Kunstanschauung verspricht nicht nur eine

---

Forts. d. Anm. 4) v. S. 257:

> Erzielung einer hohen Qualität der Leistung. Wie rasch wird heute das Auge des Durchschnittsgebildeten müde, wie wenig vermag es, bei der Beobachtung auszuharren, wie stumpf ist seine Empfindung für Gut und Böse!" (Kunstgeschichte u. Kunstanschauung, S. 70 f.)

1) Der Klassenbegriff wird von LICHTWARK nicht benutzt, er spricht (wenn überhaupt) nur von Ständen. Damit bedient er sich jenes feudalistischen Begriffs, der die Gruppen einer harmonischen (weil gottgewollten) Gesellschaftsordnung bezeichnet. Im Gegensatz zum Mittelalter wird jedoch die Ständegesellschaft als nationale Einheit gesehen. Die Stände, die nicht die große Gemeinde Gottes, sondern das Volk gliedern, bilden keine hierarchische Ordnung, sondern berufsspezifische Gruppierungen, die gleichberechtigt nebeneinander stehen sollen. (Volk und Staat sind identisch; der Begriff 'Volk' wird politisch verstanden).

'demokratische Lösung' der Beschäftigung mit Kunst, sondern auch ein Rezept, die realen sozialpolitischen Verhältnisse belassen zu können. Es klingt schon fast zynisch, wenn Lichtwark bspw. meint, "... daß die Verfeinerung des Farbengefühls ein Gebiet hohen künstlerischen Genusses erschließt und das Leben auch des Ärmsten an edlen Freuden unendlich reicher macht." (Schriften 1, S. 105 f.) Sich zufrieden und dankbar fühlende Individuen sind indessen unabdingbar für den stabilen Zusammenhalt von Volk und Nation!

> "Für die Entwicklung unseres Volkstums müssen wir von der Erziehung verlangen, daß sie die liebende Hingabe an unsere eigene Sprache, Literatur und Kunst in allen Kreisen erweckt. Darin liegt eine unschätzbare, alle Stände des Volkes zusammenschließende Kraft." (Hervorh. d. Verf.) (Ebd., S. 10 f.)
>
> "Im Innern müssen wir trachten, das Individuum zu stärken, selbständig und seiner selbst bewußt und froh zu machen, um den Tendenzen der Gleichmacherei zu begegnen. Ein Stamm selbstbewußter, kräftig in ihrer Eigenart entwickelter Individuen wird die sicherste Bürgschaft für das Bestehen der drohenden sozialen Stürme werden.
>
> Und nach Außen gilt es, unser Volkstum zu verteidigen, das an vielen Stellen schwer bedroht ist." (Wege des Dilettantismus, S. 36)

Da es folglich um ganz konkrete (kultur)politische Absichten geht, die durch künstlerische Bildung erreicht werden sollen, fragt es sich, ob nicht dieses Allgemeine primär ist, ob nicht die Beschäftigung mit Kunst aus Lichtwarks sozialkulturellen Idealen entspringt und gleichfalls das einzelne Kunstwerk mehr oder minder Anlaß ist, um seine Idee von Kunst zu konkretisieren. Karl Scheffler etwa, der Lichtwarks "Schriften" einleitet, äußert über ihn:

> "Er hätte die Künstler oft gar zu gern bestimmten Aufgaben zugeführt, hätte sie gar zu gern, als Kulturarbeiter, seiner Kulturidee dienstbar gemacht. Aber oh-

ne Bitterkeit hat er ... von diesem Wahn gelassen." (Schriften 1, S. XXI)

"Von Hause aus liebte er nicht so sehr das einzelne Kunstwerk, den einzelnen Künstler, als vielmehr das Ganze der Kunst. Ihm war die Kunst vor allem ein Symbol für seine Kulturideale. Darin war er ganz ein Deutscher. Anfänglich trat er vom Gedanken aus an die Kunst heran, sein Interesse für das Soziale war ursprünglich stärker als das für die Kunst. Sein heller Geist aber zwang ihn mehr und mehr einzusehen, daß es eine abstrakte 'Kunst' gar nicht gibt, sondern nur Künstler und Kunstwerke..." (Ebd., S. XX)

Letzterer Einsicht entsprechend nehmen sich auch Lichtwarks eigene Worte aus, wenn er seinen Aufsatz "Vom Umgang mit Kunstwerken" folgendermaßen einleitet:

"Wer es mit sich und der Welt ehrlich meint, sollte nie über Kunst reden. Kunst gibt es in Wirklichkeit gar nicht. Es gibt nur Kunstwerke.

Freilich ist es leicht, über Kunst zu reden, weil wir so viele fertige Phrasen darüber so oft gehört und gelesen haben, daß sie in unserm Gedächtnis haften wie Kletten im Haar und noch schwieriger daraus zu entfernen sind. Und solange sie nicht herausgerissen sind, bleibt auch das Nachdenken ein fruchtloses Kombinieren von Formeln.

Wenn einer von denen, die eben noch mit Emphase über die Kunst, was sie soll, was sie muß, was er von ihr verlangt, geeifert hat - man wird in Deutschland leicht heftig, wenn man über Kunst redet - wenn einer von den Soll- und Muß-Ästhetikern vor ein Kunstwerk geführt wird, dann pflegt er zu verstummen oder Dinge zu sagen, die ihm die Schamröte in die Wangen treiben würden, wenn er wüßte, was er sagte, denn er ist im Grunde nur ein Phonograph." (S. 159 f.)

Die weiteren Ausführungen werfen indessen ein Licht auf den Kontext, in welchem Lichtwark das Einzelwerk in den Vordergrund stellt. Er richtet sich damit gezielt gegen die uneigentliche Bestimmung der Kunst seitens der (philosophischen) Ästhetiker, für welche sich insbesondere der Diskurs über die Kunst als Ganze eigne.

"Über Kunst reden ist leicht, aber vor einem Kunstwerke vermag nur der ein nützliches Wort zu sagen, der die Leistung zu erkennen imstande ist. Und das ist sehr schwer, das kann nur der, der als Künstler nicht

> in der Routine, sondern in selbständigem Ringen mit der Erscheinung schafft, oder der als Kunstfreund durch langjähriges Studium der Kunst und der Natur sich in die Materie hineingefühlt hat. Denn alles kommt darauf an, ob der Beurteiler Qualität zu erkennen vermag.
>
> Das Publikum sucht die Betätigung des kritischen Vermögens bei sich und anderen freilich meist ganz wo anders: im Fehlersuchen, und es pflegt gar nicht zu merken, daß es sich damit im einzelnen Falle den Genuß verdirbt oder verderben läßt, in der Wiederholung die Genußfähigkeit überhaupt unterbindet. Genießen kann nur, wer sich mit ganzer Seele hingibt." (Ebd., S. 160)

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob die Kunst nicht zuletzt deshalb in Form ihrer Einzelwerke benötigt wird, weil das Festmachen des Kunstgenusses ein klares Gegenüber verlangt, d.h. 'Objekte', die sich effektiv aneignen lassen in 'abgeschlossenen Betrachtungsakten' - wobei man es zugleich bewenden lassen kann! Denn es geht Lichtwark ja gerade nicht um die künstlerische Vergegenwärtigung der jeweils zeitgebundenen Totalität menschlicher Existenz, was über die dingliche Rezeption hinausweisen würde; das individuelle Einschließen im Genuß eines jeden Werkes verhindert vielmehr die Radikalität, die das Kunstwerk durch das Mitsehen seiner Eingebundenheit (Verhältnis Werk - Gesamtrealität) besitzt. Zwar will Lichtwark das einzelne Kunstwerk vor inadäquater begrifflicher Rezeption bewahren, zum Tragen kommen jedoch seine Vorstellungen von der W i r k u n g s k r a f t des Kunstgenusses; Hintergrund bleibt seine Art von Wirklichkeitsbezug, den er oft genug deutlich macht - exemplarisch zu Beginn eines Vortrages über "Kunstgeschichte und Kunstanschauung":

> "Das Gesetz von der Erhaltung der Kraft gilt in gewissen Grenzen auch für das geistige Gebiet. Wenn der deutsche Schulmeister hinter den Siegen steht, die uns die nationale Einheit gebracht haben, so hat er auch die wirtschaftlichen Schlachten mitgeschlagen, deren Ergebnisse am Ende des Jahrhunderts unsere Nachbarn und uns selber überraschen. Es ist ein stolzes

> Bewußtsein, daß wir auch die künftigen Schlachten und die künftigen Siege mit vorzubereiten berufen sind. Wie sich die philologische Energie erst in kriegerische und dann in technische und kaufmännische umgesetzt hat, so hat sie im kommenden Geschlecht die Gestalt ästhetischer Energie anzunehmen. Denn nachdem wir erst die politische, dann die wirtschaftliche Unabhängigkeit und Macht errungen haben, bleibt uns jetzt noch eine dritte Staffel zu erklimmen, die k u l t u r e l l e S e l b s t ä n d i g k e i t . (Hervorh. d. Verf.) Das ist die große Aufgabe der nächsten Zeit. Sie wird vielfach verkannt und unterschätzt. (S. 69 f.)

Mit Lichtwarks Problematisierung der Kunstrezeption wird die Forderung nach 'unmittelbarer Anschauung' aufgegriffen, jedoch in eigener Weise uminterpretiert. Seine Konzeption formuliert sich nicht wie bei Burckhardt aus Methodenkritik, als dem Kunstgegenstand angemessene Alternative zur rein wissensmäßigen Kunstbetrachtung, wobei die Erlebnisdimension mit aufgegriffen wird, sondern wurzelt letztlich darin, die konkreten wirtschafts- und sozialpolitischen Belange mit 'immer gültigen' Kulturidealen in Einklang zu bringen. Zielte Burckhardts Anschauung auf die Autarkie der Kunst, so lebt in Lichtwarks Betrachtung das verdinglichte bürgerliche Autonomiegebot auf, da er Kunst außerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs ansiedelt und überdies mit dem Anspruch versieht, durch eine solchermaßen zeitunabhängige Unmittelbarkeit menschliches Glück herstellen zu können bzw. Glück im Kunstgenuß verfügbar zu machen. Damit ist jede dynamische Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeitsganzem getilgt [1]. Wenn Kunst dauerhaft und greifbar (ohne noch

---

1) - im Gegensatz etwa zum 18. Jahrhundert, als (zumindest theoretisch) noch eine Wechselwirkung bestand; sollte sich doch das menschliche Dasein an der ausgegliederten autonomen Kunst als an einem nicht korrumpierten Potential ausrichten!

auf etwas anderes verweisen zu müssen) Glück herzustellen vermag, und zwar für alle Menschen gleichermaßen (vermeintliche Demokratisierung), so ist ein statisches (autonomes) Nebeneinander zur übrigen Realität sanktioniert. Das, was Kunst in der Anschauung vergegenwärtigen kann, jener Sinn souveräner menschlicher Existenz, wird reduziert auf ein für den Einzelnen jederzeit abrufbares Gefühl und als institutionalisiertes Glück in seiner Sprengkraft entschärft. Wer sollte aufbegehren, kann er doch Glück im Kunstgenuß erwerben? In dieser Weise lockt ein e r r e i c h b a r e s Ziel. Lichtwark führt bspw. an:

> "Wenn das Glück in der Fähigkeit zu genießen besteht, so ist der Dilettantismus ein rechter Lehrmeister des Glücks... Vor der Natur wird er (der Dilettant) sich staunend des Reichtums der Farben- und Stimmungs- und Formphänomene erst bewußt, und bei der Kunst führt ihn sein erzogenes Auge in die Tiefe, wo er sonst an der Oberfläche zu bleiben Gefahr lief." (Wege des Dilettantismus, S. 27 f.) [1]

Das heißt, der Dilettant wird die Werke nicht (oberflächlich) beurteilen, indem er - voreingenommen - an ihnen Kritik übt, sondern aus ihnen individuell erhebenden 'Ich'-stärkenden Genuß erfahren. So steht der Betrachter dem Kunstwerk mit den dringenden Bedürfnissen identifikatorischer Selbstfindung gegenüber, will er eine ideal gestaltete bürgerliche Weltanschauung präsentiert bekommen, und zwar kompensatorisch zur nüchternen Wirklichkeit, als Ersatz für ein reales Sinndefizit. Ein Leiden an den uneingelösten Verheißungen der bürgerlichen Gesellschaft wird damit verhindert. Die Beglückung in der nunmehr stummen Betrachtung gerinnt zum Surrogat von Bewußtseinsbil-

---

1) Bestand im 18. Jahrhundert die Funktion des Dilettantismus (der von den Künstlern gefördert wurde) darin, daß der Nicht-Künstler die eigenständige vorbildhafte Realität des Kunstwerks begreifen lernte, so geht es jetzt darum, außerhalb der vorgefundenen Wahrnehmungswirklichkeit das Zweckfreie (Glück!) zu retten, sprich:Ausgleichspunkte zur Arbeitswelt zu finden.

dung; Anschauung ist nicht mehr deren erlebnismäßige (nichtdiskursive) Vervollständigung, wodurch Kunst ein die Verdinglichung zersetzender Katalysator für die gesamte Wirklichkeit wäre. Die Betroffenheit vor dem Kunstwerk, die Burckhardt forderte, indem er die Subjektbezogenheit der Betrachtung thematisierte, verengt sich zu einer individualistischen innerlichen Rezeptionsweise. Der mögliche Blick auf das Unvergängliche in der Geschichte, welches die Kunstwerke eröffnen, wird zum grundsätzlichen Vermögen des Betrachters 'umfunktioniert' und so zu einem natürlich-unhistorischen Rezipientenstandpunkt verfälscht. Indem man damit das Potential der Kunst in ein entzeitlichtes Subjekt der Anschauung verlagert, wird die kunstimmanente Geschichtlichkeit blokkiert. Denn die überzeitliche Dimension der Kunst läßt sich nicht auf einen 'überzeitlichen Betrachter' übertragen, sondern ist einzig im jeweiligen Betrachtungsvorgang (als geschichtliches Verhältnis von Betrachter und Werk) zu aktualisieren. Das Unvergängliche der Kunst ist keinesfalls statisch feststellbar und kann ebensowenig 'angewendet' werden. Mit diesem Bewußtsein entging Burckhardt auch einer (reaktionären) Verschleierung der Zeitsituation. Indem seine 'konservierende Anschauung' niemals vom konkreten (zeitlichen) Kunstwerk abstrahierte, und er insofern keine allgemein-gültigen Aussagen für den Umgang mit Kunst extrahierte, konnte er Kritik an einer Gegenwart formulieren, welche die Botschaft der Kunst nicht im geschichtlichen Bezug sieht, sondern sich mit solipsistischen ästhetisierenden Aneignungsformen zufrieden gibt. Da die moderne Wirklichkeit K u n s t nicht zuläßt, enthält er sich ihrer Oktroyierung. Ein Unbehagen an der Kultur wird von beiden Kunsthistorikern verspürt, doch behält Burckhardt seine subversive Brisanz, gerade weil er sieht, daß es ein Einlösen dessen, was die Kunst

uns mitzuteilen hätte, jetzt und hier nicht mehr gibt. [1] Er entspricht damit eher dem Umbruch der Zeitverfassung, auf den die Kunst reagiert, ohne Lösungen zu proklamieren. Mit der Problematisierung der Rezeption am modernen Beschauer ('anschauenden' Rezipienten) hingegen wird zum Ende des 19. Jahrhundert eine Vortäuschung realer Möglichkeiten verbunden.

Mit Lichtwark und der kunstpädagogischen Bewegung hat das Anliegen der Kunstpolitik eine Verdichtung erfahren, die gleichzeitig einen Wendepunkt markiert. Das Entscheidende liegt nicht im Einschlagen einer neuen Stoßrichtung, sondern im unbeirrten Festhalten an den überkommenen Wirkungsmöglichkeiten von Kunst, wodurch sich deren zeitlich begrenztes Emanzipationspotential in sein Gegenteil verkehrt. Symptomatisch ist eine verstärkte Konzentration auf den Rezeptionsakt (vgl. Kap. KUGLER, S. 158 f.), was von Lichtwark weniger direkt beabsichtigt (vgl. Heinse!) als vielmehr unausweichliche Folge seiner Praxis ist. So analysiert er nicht eigens den Kunstgenuß, sondern sieht ihn in konkreter Wechselwirkung mit dem Produktionsprozeß, was bedeutet, daß sich seine Thematisierung der Kunstbetrachtung von den Auswirkungen her erklärt, vom tatsächlich stattfindenden Kunstkonsum.

> "Bis jetzt ist für die Erziehung zur unbefangenen Freude an der Kunst unendlich wenig geschehen. Wir haben in Deutschland fast ausschließlich an die Erziehung der Kunstproduzierenden gedacht. Unser armes Vaterland hat mehr Kunstakademien als irgendein Land der Welt; ... Aber unsere Produktion steht in der Luft, solange uns im eigenen Lande der Käufer von selbständigem Geschmack fehlt." (Hervorh. d. Verf.) (Schriften 1, S. 36)

---

1) BURCKHARDT verwies auf ein zurückliegendes 'intaktes' Kunstverhältnis, auf öffentliche und nicht privatisierte Aneignungsformen.

> Beispielsweise"(hänge) die Erziehung der malerischen Begabungen von so unendlich vielen Faktoren ab, und es ist so schwer, über ganz allgemeine Grundsätze hinaus praktische Vorschläge zu machen, daß es überhaupt nur ein Mittel geben dürfte, den koloristisch veranlagten Augen unter den Kunstschaffenden Aussicht auf eine freudige selbständige Entwicklung zu bieten: die Erziehung des Auges der Kunstgenießenden." (Ebd., S. 137)

Lichtwark wendet sich an die Rezipienten, da den Künstlern keine direkten Anweisungen gegeben werden können - es sei denn um den Preis ihrer Originalität! Da aber durch die individuelle schöpferische Ausdruckskraft weitgehend bestimmt sei, was Kunst ausmache, wäre der Preis ein Verzicht auf die einzig sichtbare Überlebenschance der Kunst in einer ihr anerkanntermaßen feindlichen Epoche. Eine Einflußnahme auf die aktuelle Kunstentwicklung verbietet sich gleichsam aus taktischen Gründen, denn dahinter steht der niemals hinterfragte Anspruch, die Kunst in ihrer möglichen F u n k t i o n zu retten. Damit aber verändert sich bereits der Schwerpunkt der Kunsterziehung. Es handelt sich tendenziell nicht mehr um eine soziale Organisationshilfe für den Kreislauf des Kunstgeschehens - die frühe Kunstpolitik intendierte gewissermaßen, den aktuellen Kunstdialog, der in den Salongesprächen stattfand, auf erweitertem Forum fortzusetzen -, sondern um ein ü b e r g e o r d n e t e s Ziel. Da das Kunstschaffen nach Lichtwarks Definition als 'Persönlichkeits-Problem' (s.o.) gesehen werden muß, bleibt sein Interesse für die Hervorbringung von Kunst vergleichsweise abstrakt, es geht sozusagen auf in der gezielten Aufgabe, Kunst v e r w e n d e n zu lernen. So unterscheiden sich die aktuellen kunstpädagogischen Bestrebungen von jenen zu Anfang des Jahrhunderts etwa dadurch, daß sie sich weniger mit den konkreten Problemen des Künstler-Seins in einer bestimmten historischen Situation beschäftigen - und sich auch nicht mit der Belebung des Kunstgeschehens

durch das Erschließen der Vielfältigkeit historischer Kunstwerke begnügen -, sondern es vielmehr mit der A u s w e r t u n g der Kunstproduktion auf einen gemeinsamen (heilsamen) Nenner hin zu tun haben. Trotz der verschärften Diskrepanz von Kunst und Wirklichkeit zum Ende des 19. Jahrhunderts sieht Lichtwark kein Problem des Kunstproduzierens überhaupt, sondern konzentriert sich auf eine Begleiterscheinung des künstlerischen Schaffensprozesses, die sich als Herstellung von individueller Befriedigung und (identifikatorischem) Selbstbewußtsein zusammenfassen läßt. Die Erziehung z u r Kunst weicht tendenziell einer Erziehung d u r c h Kunst. Die Beglückung, die die Kunst in der Hingabe an den Schaffens- oder Betrachtungsprozeß bereitet, soll zum Aufbau eines starken, allseitig entwickelten 'Ichs' beitragen; durch das Ansprechen der Sinne und des Gefühlslebens zielt sie auf die Harmonisierung der im Alltagsleben reduzierten Persönlichkeit. Kunst vermag in dieser Weise die bürgerliche Produktivität (bzw. Arbeitseffektivität) mit dem (kathartischen) Luxus der affektiven Erlebnisse zu krönen. In dieser Weise verschwimmt das Kunst-Machen immer mehr im Oberbegriff allgemeiner Kreativität. In seiner Schrift zum Dilettantismus bemerkt Lichtwark:

> "Bisher aber giebt es eigentlich nur die Wahl, entweder das furchtbare Risiko des Künstlertums auf sich zu nehmen mit der Wahrscheinlichkeit eines verfehlten Lebens, oder die angeborene Kraft nutzlos verkommen zu lassen.
>
> Im Dilettantismus könnten Tausende neben ihrem bürgerlichen Lebensberuf ihre Fähigkeiten zu ihrer und anderer Freude und Nutzen verwerten, ohne Gefahr sich zu verlieren, und sie würden dabei als Sachverständige durch berufene Kritik die nationale Produktion fördern können." (Wege des Dilettantismus, S. 36)

Im Zuge des pädagogischen Eifers 'Jeder ein Künstler - Kunst für alle' gerät damit immer mehr die Frage aus dem

Blick, ob es sich hierbei überhaupt noch um K u n s t handelt, verfestigt sich vielmehr eine ästhetische Auffassung, die , ausgehend von der individuellen schöpferischen Fähigkeit, Kunst als ungebrochenen A u s d r u c k definiert (-womit sowohl reine Kunstfertigkeit als auch der 'geniale Wurf' gemeint sein kann). Da der künstlerisch Tätige nur für die Befriedigung seines Ausdrucksverlangens schafft, kann er auch keine Verbindlichkeit erzeugen, trägt er prinzipiell keine Verantwortung für den überpersönlichen Wert seiner Erzeugnisse [1]. Die Kunstproduktion muß deshalb vom Konsumenten gesteuert werden, an ihm hängt das öffentliche Ansehen der Kunst. Eine Bürgschaft für Qualität kann somit nur erreicht werden über einen Konsens der Ansprüche und Erwartungen an Kunst. Von den Betrachtern muß jener hochwertige Genuß gefordert werden, der dem des Künstlers beim Schaffen entspricht. Verbesserungen sind "nur dann möglich, wenn die Kunstgenießenden imstande sind, auf der Grundlage einer selbständigen Bildung des Auges durch Anregung und schöpferische Kritik mitzuwirken." (Schriften 1, S. 139) [2]

---

1) - die 'kreative Entäußerung' ist wichtig genug hinsichtlich des Ziels, mit Kunst die technisch-industrielle Realität zu überbrücken; denn in dieser Weise kann eine Auseinandersetzung mit der Umwelt in übersichtliche Spiel-Räume verlagert und scheinbar erhalten werden! LICHTWARK schreibt beispielsweise über den Dilettanten: "Mag das Werk seiner Hände noch so bescheiden sein, mag es für andere nicht viel bedeuten und wenn es vollendet ist, ihn selber um so weniger befriedigen, je weiter seine Fähigkeit sich entwickelt, er wird sich um eine der edelsten Lebensfreuden reicher fühlen. Vielen ernsten Naturen giebt der Dilettantismus, wenn nicht einen Lebensinhalt so doch eine köstliche Würze." (Wege des Dilettantismus, S. 28)

2) LICHTWARK fügt an: "In einer koloristisch unerzogenen oder verbildeten Umgebung kann selbst das koloristische Genie sich nicht entwickeln, ohne daß ihm etwas

Es vollzieht sich hier ein ähnlicher Prozeß wie am Ende des 18. Jahrhunderts, als die Künstler ein hohes Rezipientenniveau forderten (s. S. 42 f.), um eine bedrohte Kunst überleben zu lassen. Nun aber wollen die Kunstwissenschaftler das Geschehen organisieren - nicht zuletzt, weil sie bemerken, daß die Künstler andere Wege gehen.

> "Die Künstler empfinden den Abstand, der sie vom Publikum trennt, sehr wohl. Aber sie pflegen den ungesunden Zustand für den gesetzmäßigen zu halten und haben sich die Theorie gemacht, daß überhaupt niemand außer ihnen von Kunst etwas zu verstehen brauche. Ich klage die Künstler darum nicht an, es kommt mir nur darauf an, die Tatsache zu betonen." (Ebd., S. 36 f.)

Lichtwark sieht in diesem Umstand kein grundsätzliches Problem, sondern nur eine Frage der Vermittlung; er glaubt (noch immer), die Entfernung von Kunst und Publikum durch eine Erziehung zum 'rechten Kunstgenuß' zu überbrücken. Damit ist jedoch ein gefährlicher Punkt erreicht. Indem man nicht mehr nach Zusammenhängen fragt, beginnen sich die kunstdidaktischen Maßnahmen zu verselbständigen, werden die kunstpädagogischen Konzepte zu ästhetischen Verordnungen, die das 'Sein' der Kunst überhaupt nicht mehr treffen. Durch programmatische Erziehung zu einer ungeschichtlichen Betrachtungsweise wird einem breiten Publikum eine falsche Unmittelbarkeit des Kunsterlebnisses vermittelt, und ein statischer Kunstbegriff oktroyiert, der von vorneherein eine Erfahrung der Kunst in ihrem Be-

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 268:

> von der Barbarei seiner Umgebung anhaften bleibt, und seine Wirkung bleibt beschränkt, weil zu wenige da sind, die seinen Wert zu erfassen vermögen. Die Talente aber wachsen in solcher Umgebung ohne eigene und fremde Kritik auf. Als unmittelbare Folge stellt sich dann eine koloristische Minderwertigkeit in den Leistungen der Architektur und der dekorativen Künste ein." (Schriften 1, S. 139)

zug zu anderen Wirklichkeitsaspekten verhindert. Eine immer größere Entfernung zwischen der Entwicklung künstlerischen Selbstverständnisses und den Erwartungen der hinzugewonnenen Kunstinteressierten ist damit vorgezeichnet. Statt einer kontinuierlichen Überprüfung der Kunstauffassung findet der Rezipientenanspruch auf Gefallen und Genuß in den kunstpolitischen Offerten einen verfügbaren Topos, welcher definitiv mit der Wirklichkeit der Kunst in Verbindung gebracht wird. Die von oben herab organisierte verwaltete Kunstanschauung trägt damit bei zur gesamtgesellschaftlichen Folgenlosigkeit der Kunst, zu einer genormten Kunstwahrnehmung, die nur eine vordergründig affirmative Aneignung kennt. [1] Im Hinblick auf diese weitreichenden Folgen ist es deshalb zweischneidig, wenn Julius Gebhard über Lichtwark schreibt:

> "Keineswegs überträgt Lichtwark die Erfahrungen, die an den Museen seit Jahrzehnten in der Ausbildung der Gewerbetreibenden gewonnen waren, schlechtweg auf

---

1) Die Macht des 'gesunden Volksempfindens' als Kunstmaßstab zeigt sich nicht zuletzt bei den engagierten Kunstpädagogen selbst. Zur Demonstration möchte ich hier auf Strzygowskis Kunstbegriff verweisen, der vor allem in seinem Buch "Die Bildende Kunst der Gegenwart" (1907) zum Ausdruck kommt (s.a. Kapitel Strzygowsky): "Wie man modern und doch ein ganzer Künstler, auch in der Wahl des Gegenständlichen sein kann, das hat schon vor zwanzig Jahren Fritz von Uhde in seinem Bilde 'Komm, Herr Jesu, sei unser Gast' gezeigt. (...) An künstlerischer Form fehlt es ... dem Bilde gewiß nicht, und doch befriedigt sich der Künstler nicht, wie Liebermann in seiner allgemeinen bekannten 'Schusterwerkstatt', ein Virtuosenkunststück moderner Qualität und Technik in einem Abklatsch der Wirklichkeit zu geben, sondern bringt in die Darstellung des Arbeiter-Interieurs einen Zug, der auch zu solchen spricht, die von Malerei gar nichts verstehen, aber Kunst suchen, d.h. über die Alltäglichkeit hinaus in Vorstellungskreise geführt sein wollen, die ihnen jenseits von des Tages Wirklichkeit ein Idealbild des Daseins vorspiegeln." (S. 173 f.)

> das Gebiet der hohen Kunst. Er denkt nicht daran, den Malern und Bildhauern Ratschläge und Anweisungen zu geben, vielmehr möchte er die Besucher der öffentlichen Sammlungen bilden. Darin liegt das entscheidende Verdienst Lichtwarks, daß er den Blick von der Erziehung der Kunstschaffenden umgelenkt hat auf die Ausbildung der Kunstempfangenden, der Beschauer, Käufer, Auftraggeber, Sammler." (GEBHARD, S. 23)

Indem der Kunstbegriff selbst nicht reflektiert wird, wirken sich die auf die Rezipienten gemünzten Kunsterziehungsprogramme eher negativ stabilisierend auf das Kunstgeschehen aus. Isoliert von der Entwicklung des künstlerischen Selbstverständnisses wird nicht mehr vernommen, was uns die Kunst in dieser Zeit zu sagen hat, sondern eine überkommene Erwartungshaltung an sie herangetragen. Es geht eigentlich nicht mehr um die Kunst, sondern um Kunsttherapie!

Die ganze Schwierigkeit, die in dem Unternehmen steckt, Kunstbetrachtung für 'das Volk' zu organisieren, zeigt sich auch in den Anstrengungen der Kunstwissenschaftler zur Museumsgestaltung. Ein kurzer Blick auf die Entwicklung mag hier genügen! 1908 konstatiert Werner Weisbach in einer "Kunstgenuß und Kunstwissenschaft" betitelten Schrift:

> "Jeder Mensch hat heutzutage ein Recht auf Kunstgenuß. In den Großstädten und den meisten Kleinstädten stehen ihm aus öffentlichen Mitteln erhaltene Museen verschiedener Art - meist zu unentgeltlichem Besuch - offen. Die großen umfassenden Kunstmuseen vereinigen meistens zweierlei Absichten. Sie wollen einmal dem Besucher durch die Qualität der ausgestellten Meisterwerke einen ästhetischen Genuß verschaffen. Ferner suchen sie durch eine besondere Auswahl und Kombination von Werken kunst- und kulturgeschichtlichen Interessen zu dienen, sie anzuregen und zu befriedigen." (S. 148)

Dieses Erbe des 19. Jahrhunderts - hatten sich die Kunstpolitiker doch bevorzugt für eine ästhetische und wis-

senschaftliche Aspekte vereinende Präsentation eingesetzt - wird indessen immer fragwürdiger für eine moderne Konsumentenerziehung. Von ihrem erklärten Ziel her, Gefühl für ästhetische Qualitäten zu vermitteln, ist das entscheidende Kriterium zu wenig beachtet:

> "Daß eine geeignete Kunsterziehung nur durch Anschauung bewirkt werden kann, darüber ist man sich heute einig. Erweiterung und Vertiefung der Anschauung, wobei die Hauptwerke im Vordergrunde zu stehen haben, ist das Erstrebenswerte." (Ebd., S. 157)

Was das bedeutet, wird in einer rund zehn Jahre später erscheinenden Programmschrift "Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit" ausgeführt.

> "Erste Bedingung für eine wahre Volkserziehung zur Kunst durch die Museen ist also eine Neuordnung der öffentlichen Sammlungen, bei der eine klare Scheidung zwischen dem, was für die weitere Öffentlichkeit, für die Kunsthandwerker und für die Gelehrtenwelt bestimmt ist, getroffen werden muß."
> Der Verfasser erklärt, "daß das Volk nicht zum Verständnis des Mittelmäßigen, auch nicht zu dem stufenweisen Erkennen des Guten und Besseren, sondern unmittelbar zum Genuß der höchsten Kunst herangebildet werde(n muß), daß ihm also in den öffentlichen Sammlungen die besten Kunstwerke und nichts sonst - diese aber in der Isolierung, die das gute Kunstwerk für sich beansprucht - gezeigt werden müssen. Dies ist aber nur möglich, wenn das Volk nicht mit der Masse toten wissenschaftlichen Materials, das jetzt noch vielfach in den Museen angehäuft ist, belästigt und ihm deutlich der Weg zu den Kunstmuseen, die zu wirklichen Tempeln der höchsten Kunst gemacht werden müssen, gewiesen wird."(VALENTINER, S. 9)

Die Museen sollten vor allem ausgerichtet werden auf die potentiellen Betrachter, die sich der Kunst in einer Art sakralem Erlebnis hingeben wollen, und nicht mehr auf zweifelhafte Dienste an der aktuellen Kunstentwicklung konzipiert.

> "Wir sind weit entfernt von dem übertriebenen Glauben an die lebenspendende Kraft der Museen für die Kunst

der Gegenwart, wie sie die Zeit Sempers besaß ... Aber doch meinen wir, daß die öffentlichen Sammlungen eine Quelle des Genusses und der Belehrung für das Volk sein können, das ja nur zum kleinsten Teil aus schaffenden und deshalb vielleicht museumsfeindlichen Künstlern besteht. Nur müssen sie in ganz anderer Weise für das Wohl der Allgemeinheit nutzbar gemacht werden, als es bisher geschehen ist. Das Ziel der Museumsleiter muß es jetzt vor allem sein, das Volk zu der Erkenntnis des Wertes der Schätze heranzubilden." (Ebd., S. 8)

Dies stellt sich allerdings als eine kaum überschaubare Aufgabe dar - gilt es doch, Werte zu demokratisieren, die von den Bedürfnissen des 'Volkes' keinesfalls getragen werden, die das Leben in seiner Gesamtheit überhaupt nicht tangieren. Kompensatorisch zur entfremdeten Wirklichkeit soll eine Sphäre beschworen werden, die nicht mehr existentiell erfahrbar ist. Es offenbart das schlechte soziale Gewissen, daß , je unwichtiger die Kunst von der Basis der Gesellschaftsordnung her ist, desto lauter der Ruf nach Kunst für A l l e ertönt! Um so mehr drängt sich der didaktische Aspekt der Präsentation in den Vordergrund. Es müssen attraktive Anknüpfungspunkte für den Betrachter geboten werden; keinesfalls sollte man ihm den Zugang durch Fremdheit der Werke, die etwa im Kontrast zur eigenen Zeit stehen, erschweren; entscheidend ist eine direkte Eingängigkeit und Verstehbarkeit.

"Ausgangspunkt und Endziel sollte die moderne Kunst sein; denn von Jugend an müßte sie uns näher stehen als die alte Kunst, weil sie der Ausdruck unserer Zeit, also unserer eigensten Ideen, ist. Wer die Kunst seiner eigenen Zeit nicht versteht, ist verbildet, und wer erklärt, er liebe nur die Kunst der Vergangenheit, hat überhaupt kein Verhältnis zur Kunst." (Ebd., S. 46)

"Zu berücksichtigen wäre bei der Auswahl, daß die Epochen, deren Werke unserem modernen Empfinden besonders nahestehen, am stärksten vertreten sein müßten; denn soll eine Wirkung von den Sammlungen ausgehen, so muß im Gesamtbild der Zusammenhang

mit der Gegenwart hergestellt werden." (Ebd., S. 21) [1]

In diesem Zuschnitt auf die aktuellen Aneignungsprobleme verliert nun gerade auch das kulturgeschichtliche Museum seine Bedeutung. Allzuleicht werden die Werke so 'in Szene gesetzt', daß ein Kontakt zu den verschiedenen Geschichtsepochen unmittelbar gegeben scheint, sei es durch die Bevorzugung 'geistesverwandter' Zeiten oder durch die geschickte Zusammenstellung der Objekte unterschiedlicher Gattungen.

> "Durch ein Nebeneinanderstellen von Kunstwerken aller Arten einer bestimmten Epoche wird der nachdenkliche Beschauer veranlaßt, auf die in einer Zeit herrschenden gemeinsamen Formen, Linien und Farben zu achten. Er wird angeregt, sich mit Stilfragen zu beschäftigen oder doch wenigstens im Gegenständlichen den gemeinsamen Geist, der in allen Kunstgattungen einer Zeit bestimmend ist, zu erkennen. (...)
>
> Wir wollen die Einheit des Kunstempfindens in allen Ausdrucksformen wie zu allen großen Kunstperioden wieder erleben und müssen zur Erkenntnis dieser notwendigen Einheit auch durch eine sinngemäße Ausstellung in den Museen beitragen." (Ebd., S. 22 f.)

Im Bemühen um eine möglichst vollkommene Einheit in der gestalterischen Vielfalt (Kristallisation des S t i l s !) kann sich Vergangenheit auf ein 'ästhetisches Bild' reduzieren - was mit künstlerischer Vergegenwärtigung einer Epoche wenig gemein hat. [2] Am Beispiel des Bayerischen

---

1) VALENTINER fügt an: "die ägyptische Kunst muß jetzt den Vorrang vor der hellenistischen oder römischen Kunst, die Kunst des Mittelalters den vor der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts haben. Die Unzahl der Gemälde des italienischen Barock und der holländischen Kleinmeister, die, so trefflich sie im einzelnen sein mögen, mit ihrem übertriebenen naturalistischen Stil dem Empfinden der Gegenwart wenig gemäß sind, müßten verschwinden und den besten Werken der primitiven italienischen und niederländischen Malerei Platz machen." (VALENTINER, S. 21)

2) Es stellt sich hier die Frage, ob die Tendenz zu abwechslungsreicher Zusammenordnung des 'Besten' aus al-

Nationalmuseums in München oder des Kaiser-Friedrich-Museums in Magdeburg (s. SCHERER, S. 242) ließe sich aufzeigen, wie der Gedanke, die Ganzheit einer Epoche zu demonstrieren, zu reiner Stimmungsvermittlung gerinnen kann - erkennt man, wie Scherer beschreibt,

> "die außerordentlichen Nachteile einer Aufstellung, die dem Besucher durch möglichst geschlossene und einheitliche Wirkungen ein Bild der vergangenen Stilperioden vorzutäuschen sucht. Sicherlich sollen die Museen nicht lediglich für die geringe Zahl von Forschern und Künstlern oder Handwerkern allein dienstbar gemacht sein, sondern gerade dem großen Publikum Belehrung und künstlerische Eindrükke übermitteln. Aber diese Eindrücke müssen doch in erster Linie auf Wahrheit beruhen und dürfen uns keine falsche Vorstellung von der Vergangenheit geben." (SCHERER, S. 208)

Er gibt zu bedenken, daß das Publikum auch an einer sachlichen Anordnung

> "genau so viel Genuß finden (wird), wie an der malerisch-dekorativen Aufmachung, wenn ihm erst zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel falsche Vorstellungen es hierdurch in sich aufgenommen hat." (Ebd., S. 209)

Die Organisation jener Art von Anschauungs-Unterricht richtet alle Aufmerksamkeit auf die moderne Kunstfunktion. Die totale Einfühlung in perfekt zugeschnittene Illusions-Räume lenkt ab von selbsttätigem Erleben und verhindert geradezu die Erfahrung existentieller Bedeutung, die die Kunst für den Menschen bereithält.

Forts. d. Anm. 1) v. S. 274:

> len Gattungen, um eine Epoche (vermeintlich in ihrer Ganzheit) zu v e r l e b e n d i g e n , nicht unterbewußt kompensatorisch ist zur Nichtdurchdringung von Kunst und zeitgenössischer Realität.

- Der erkenntnistheoretische Anspruch J. Strzygowskis

Das Therapiekonzept der Kunst wird noch verstärkt durch Josef Strzygowski (1862 - 1941), der sich der Rezeptionsproblematik in grundsätzlicher Weise widmet. Strzygowski fügt sich zeitlich zwar nicht mehr in den Rahmen dieser Untersuchung - seine Hauptwerke fallen in die zwanziger Jahre, weshalb auch nicht sein ganzes System vorgestellt und vorrangig frühere Schriften herangezogen werden [1] - er ist jedoch insoweit für unseren Zusammenhang wichtig, als er die Rezeptionsfrage über ihre öffentlichkeitswirksame Relevanz hinaus methodenkritisch angeht. Er entwickelt seine pädagogischen Vorstellungen auf theoretischer Basis, allerdings mit dem gleichen Vorverständnis von Kunst: Er impliziert den bekannten natürlich-unhistorischen Betrachterstandpunkt, wenn er hinsichtlich bildender Kunst äußert,

> "daß Kunstwerke von dieser Art immer in ihrem Bestande fertig vor uns stehen, ich mich nicht erst wie in der Musik mit dem Erlernen der Tonhervorbringung abplagen, nicht erst Lesen und Schreiben lernen muß, um das Kunstwerk geistig zu besitzen und genießen zu können. Die Freude am Umgange mit den verschiedenen Werkarten kommt ganz von selbst, das Verständnis ist nicht daran gebunden." (Forschung und Erziehung, S. 35)

Unmißverständlich bekennt Strzygowski in seiner Schrift über "Die Bildende Kunst der Gegenwart" (1907):

> "ich ... kann mich einem Kunstwerk nur ganz gefangen geben, wenn es zu meinem Gemüt spricht. Das beglückt mich dann und bindet den kritischen Geist so lange, bis er sich an dem idealen Maßstab, den ihm die Kunst darreicht, beruhigt hat. Darin liegt der biologische Wert aller Kunst. Der Mensch, sein

---

1) Es sollen auch nicht seine rassistischen Kunstäußerungen zur Debatte stehen.
Genauso wenig kann allerdings sein Beitrag zu einer methodischen Neuerung des Faches gewürdigt werden.

Gemüt bedarf solcher Ventile." (S. 211)

Kunst steht in einem bewußt kathartischen, therapeutischen Verhältnis zur Realität; in dieser Hinsicht ist sie ein abgegrenzter Bereich - ganz im Gegensatz also zu jener Ausgrenzung des Ästhetisch-Vollkommenen im späten 18. Jahrhundert, als eine den Lebensnotwendigkeiten enthobene Sphäre bewahrt werden sollte, um die menschliche Daseinsgestaltung daran auszurichten, während es hier nur um das reduzierte bürgerliche Leben geht, das ohne ästhetische Kompensation schwer ertragbar wäre. Wenn Strzygowski vor dem Hintergrund dieses Kunstverständnisses die Betrachtung zum wissenschaftlichen Thema macht, so verfestigt er nur ihre spätbürgerliche Definition (Funktionalität) auf erkenntnistheoretischer Ebene und tritt in direkten Gegensatz zum Bewußtseinsstand der modernen Kunst selbst, da er ihr auf einer ähnlich grundsätzlichen Ebene begegnet: Es geht nicht nur um ästhetische Fragen, sondern um den übergreifenden Begründungszusammenhang. [1] Indem Strzygowski die Abspaltung

---

1) Gerade in der Art und Weise wie Strzygowski eine Trennungslinie zwischen künstlerischer Gestaltungsfähigkeit (Können), die er als Handwerk bezeichnet, und dem Bewußtseinsaspekt der Kunst zieht, verschärft er den Gegensatz zu den Intentionen der modernen Kunst, die durch das bildnerische Verfahren Bewußtsein schafft (vgl. Kubismus). Wenn STRZYGOWSKI feststellt, "daß man heute nahezu besinnungslos im Handwerk aufgeht und ganz vergißt: (daß) der Gegenstand höherer Ordnung auf die Dauer als Voraussetzung der Kunst nicht zu missen (ist), und zwar deshalb, weil die subjektive Ausnutzung solcher Gegenstände die wichtigste Voraussetzung für die Erhöhung des Handwerkes zur Kunst ist" (Kunst der Gegenwart, S. 177), so unterscheidet sich Kunst vom Handwerk durch ihre gegenständliche Bedeutungshaftigkeit. Wenn er sich nicht mit dem "Aufstöbern neuer Variationen in den künstlerischen Qualitäten" begnügen will, sondern betont, "worauf es in der Kunst ankommt", auf das "Bedürfnis eines einfachen und klaren Ausdrucks von über die Sinnlichkeit hinweggekommenen Regungen des Gemütes" (ebd., S. 270, Anm.), so erhebt sich Kunst

der Rezeptionsfrage aus der Fachforschung rückgängig machen und so alle Faktoren der Kunst, also auch die der Betrachtung, berücksichtigen will, [1] zugleich aber auf einem überzeitlichen Rezeptionsstandpunkt verharrt, verlagert er die Diskrepanz, die im 19. Jahrhundert zwischen das künstlerische Selbstverständnis und die Kunstforschung getreten ist, lediglich in die Fachwissenschaft hinein. Die wichtige Forderung, Kunstrezeption als impliziten Aspekt von Kunst auch t h e o r e t i s c h zu behandeln, führt deshalb zu keiner neuen Einsicht. Wenn Strzygowski von einem statischen Beobachterposten auf die Entwicklungsgeschichte der Kunst blickt, befindet sich seine 'Erkenntnistheorie' vielmehr in absoluter Gegenläufigkeit zur Kunstentwicklung. So fordert er eine strenge Trennung von Tatsachen- und Beschauerforschung als Vorbedingung aller kunstwissenschaftlichen Betätigungen; nur in dieser Weise könne das Fach zu einer der Naturwissenschaft analogen Objektivität und Gültigkeit gelangen, was für die Zukunft überlebenswichtig sei.

> "Der Humanismus hat in seiner wissenschaftlichen Unreife dem Beschauer selbst breitesten Spielraum in der Geschichtsforschung gegönnt. Das ist ja ... der Grund, weswegen immer wieder gefragt wird, ob die humanistischen Fächer überhaupt Wissenschaften seien. Allmählich hat sich das aberwitzige Dreinreden jedes einzelnen in Sachfragen derart gesteigert, daß

Forts. d. Anm. 1) v. S. 277:

> über das reine Können durch ihren über die Sinne unmittelbar eingängigen Gehalt. "Die Menschheit glaubt noch immer nicht - oder nicht mehr? - an den hohen Wert des Sichtbaren als Verständigungsmittel; sie hat sich zu sehr an geprägte Münzen und konventionelle Worte gewöhnt, als daß sie das unmittelbar durch das Auge vor die Seele Tretende als hinreichend überzeugend gelten ließe." (Ebd., S. 178) Die Bewußtseinsdimension, die das rein Ästhetische zur Kunst macht, liegt für STRZYGOWSKI in der Wirkungskraft scheinbarer Unmittelbarkeit.

1) Er errichtete am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien eine eigene pädagogische Unterabteilung.

> man in den Lehrbüchern darauf wie selbstverständlich Gewicht legt. In Wirklichkeit ist das eine Forschungsrichtung für sich, die ganz getrennt von der Sachforschung geführt werden muß. (...) Die Wissenschaft muß nüchtern und selbstlos bei der Tatsache bleiben, sie leistet Kärrnerarbeit. Dem die Tatsachen verknüpfenden Menschengeiste, ich nenne ihn vom Standpunkte der Bildenden Kunst aus den Beschauergeist bleibt es überlassen, die Wissenschaft in Kunst, Lebenskunst wenn man will, umzusetzen. Jedes Fach wird sich mit den Tatsachen der Beschauerforschung, das heißt dem Nachweise, wie sich der Beschauer mit den Tatsachen der Sachforschung auseinandergesetzt hat, beschäftigen müssen,hängt doch davon Wohl und Wehe des Faches und seine geschichtliche Entwicklung ab." (Krisis der Geisteswissenschaft, S. 28 ff.)

Als voneinander unabhängige Bereiche sind einerseits die Kunstgegenstände selbst und andererseits die unterschiedlichen Rezeptionsweisen der Kunstwerke nach wissenschaftlich eindeutigen Kriterien zu untersuchen; der sachlichen Beobachtung des Tatsachenbereichs, dessen , was Strzygowski "die Kunst selbst: das Kunstwerk, den Künstler, den Kunstkreis und die verschiedenen Kunstströme" (ebd., S. 259) nennt , steht die Beschauerforschung gegenüber:

> "Der Ort, die Gesellschaft und die Zeit, für die ein Kunstwerk geschaffen, bezw. von der es aufgenommen wurde, sind zweifellos in den meisten Fällen andere gewesen als sie in dem Standpunkte zur Geltung kommen, von dem der Forscher von heute es ansieht. Das aber ändert nichts am Kunstwerke, betrifft lediglich den Beschauer selbst." (Hervorh. d. Verf.) (Ebd., S. 259)

Kunstproduktion und -rezeption stellen hinsichtlich der Erkenntnisgewinnung getrennte Bereiche dar, da jeweils andere Kriterien berücksichtigt werden müßten. Gegenüber der Geschichtlichkeit der "geistigen Zustände", die in den Betrachtungsweisen zum Tragen kommen, müsse der Wissenschaftler das "Gesamtwesen der Bildenden Kunst" im Auge behalten, um von daher die Kunstwerke auch unabhängig vom jeweiligen Zeitgeist bestimmen zu können. Demge-

mäß fordert er

> "eine(r) auf der Erfahrung des Auges am Kunstwerke begründete(n) planmäßige(n) Wesensforschung" (ebd., S. 58) - "... worüber die Kunstwissenschaft doch noch sehr wenig weiß, worin aber gerade ihre Selbständigkeit begründet werden muß, der Erkenntnis des Umfanges und Wesens der rein künstlerischen Qualitäten",

wie es Strzygowski schon 1903 in seinem Aufsatz "Zukunft der Kunstwissenschaft" (o.S.) formuliert hat.

Von diesem erklärten Ziel her läßt sich dann eine p l a n m ä ß i g e Kunstbetrachtung entwickeln, eine wissenschaftliche Methode, [1] die Rezipienten ' s e h e n ' zu lehren. Seit 1887 bietet er an der Universität Wien für Studierende der Kunstwissenschaft Übungen im Betrachten an. Strzygowski versteht das als Beitrag zur "Neubegründung der bisher kunsthistorischen Studien auf dem Boden des Künstlerischen, nicht des Historischen". [2] 1912 veröf-

---

1) In einem späteren Aufsatz analysiert er die wissenschaftliche Kunstbetrachtung folgendermaßen: "Die Kunstbetrachtung ist sehr verschieden gerichtet, je nachdem ich mein Denken auf die Vergangenheit einstelle und dann das Denkmal als geschichtliche Tatsache betrachte, oder , vom Gegenwartsstandpunkte ausgehend , das Kunstwerk als unvergängliche künstlerische Tatsache ansehe, oder endlich den Künstler als Kräftemittelpunkt im Auge habe und dann mein Denken Entwicklungstatsachen zuwende und von geistigen Zuständen ausgehe, deren Werden an Boden, Zeit und Gesellschaft haftet. Danach sind Kunde, Wesen und Entwicklung als drei in Plan und Verfahren ganz verschiedene Arten des Sehens und Denkens zu trennen, die weder vermischt noch verwechselt werden dürfen.
Ein Werk der bildenden Kunst betrachten heißt also, es als Zeugen entweder für die rein geschichtliche Tatsache des Vorhandenseins oder auf seine künstlerischen Werte hin ... vernehmen ... Die Beschauerforschung ist eine Sache für sich, das Verhör bezieht sich dann nicht auf das Denkmal, Kunstwerk oder das Werden von Kunst und Künstler, sondern auf Feststellung der Wirkung, die es auf verschiedene Beschauer übt." (Plan und Verfahren, S. 7)

2) Siehe "System und Methode...", S. 47.

fentlicht er seine Schrift "System und Methode der Kunstbetrachtung", mit der er über Lichtwarks unakademische Vorgehensweise hinausgehen will:

> "Ich suche an der Universität nachzuholen und gutzumachen, was die Hörer an Sehkraft bei dem jetzigen Betriebe der Mittelschule verloren haben. Meine Übungen für Anfänger, die ich seit etwa fünfzig Semestern gleichmäßig forttreibe, werden unter dem Titel 'Methodik der Kunstbetrachtung' angekündigt. Es nehmen daran fünfzig bis zweihundert Personen teil. Daß dazu ein festes System notwendig ist und eine erprobte Methode, wird jeder Pädagoge wissen. (S. 45)
>
> Meine Art unterscheidet sich von der L i c h t w a r k s ... aber doch wesentlich durch das System, das ich den Übungen zugrunde lege, und dadurch, daß ich, auf eine große Teilnehmerzahl rechnend, nicht das Original selbst vornehme, sondern eine photographisch hergestellte Reproduktion im Lichtbilde. Ich lasse mich bei den Fragen nie vom Zufall leiten, sondern frage unbedingt systematisch, so daß ich keinen Wert ohne positive oder negative Feststellung lasse.
>
> Und noch eins muß ich L i c h t w a r k gegenüber auf das schärfste betonen. Ich kann nicht in die Diskussion eintreten, bevor nicht im Wege einer sehr gewissenhaft durchgeführten, völlig objektiven Beschreibung das Einverständnis zwischen mir und den Teilnehmern darüber hergestellt ist, daß wir alle das und das dargestellt bzw. vorgeführt sehen." (S. 51)

Wenn eine theoriclose Kunstrezeption in Schulen und Museen Strzygowski nicht befriedigt, so läßt sich dahinter der Anspruch erkennen, den von den 'Kunstpolitikern' unhinterfragt vorausgesetzten natürlich-unhistorischen Betrachterstandpunkt w i s s e n s c h a f t l i c h zu untermauern. Die Sach-Forschung übernimmt gleichsam jene 'unvoreingenommene' Betrachtungsweise (die für die unmittelbare Anschauung des 'spezifisch Künstlerischen' bürgt) und bezeichnet sie, da sie über die systematische, rein geschichtliche Forschung (d.h. Vergleichung der Denkmäler untereinander) zu den unvergänglichen künstlerischen Tatsachen gelange, als objektive wissenschaftliche Rezeption, während die zeitgeschichtliche Reflexion über Kunst, indem sie als eigener Bereich der Beschauerforschung anerkannt wird, zwar eine Würdigung, zugleich aber eine Relativierung erfährt. Denn deren Subjektivität sei zwar legitim und wichtig, doch nur das rein beobachtende Auge des Wissenschaftlers vermöge, geläutert von den zeit-örtlich bedingten Verzerrungen des Beschauers, die trans-historische Substanz des Künstlerischen auszumachen, die sich aus der Entwicklung der ästhetischen Artikulationsformen kristallisiert. Dieses zeitlos Wesenhafte erschließe sich auch erst in der höchsten Stufe der Betrachtung. Nach der Analyse von 1. Material und Technik, 2. Ge-

genstand, 3. Gestalt, 4. Form

> "(ist) 5. der I n h a l t die im Kunstwerk nach Ausdruck ringende seelische Kraft, aus der heraus die Auffassung des Gegenstandes und die Wahl der Gestalten getroffen wurde, es ist der Drang, der den Künstler zu ganz bestimmten, im Wege der Form zu erzielenden Wirkungen führt. Ein Kunstwerk ohne diese Triebkraft ist Stückwerk. Es kann sehr reiche und achtenswerte Qualitäten besitzen, bleibt aber im Grunde ein handwerkliches Erzeugnis der einzelnen Kunstgattungen. Aus diesem seelischen Gehalt spricht die Persönlichkeit. In den einfachsten, rein menschlichen und für jeden Beschauer sofort erkennbaren Vorgängen der Psyche und packend unfaßbaren Stimmungen liegt die eigentlich suggestiv künstlerische Macht, die ein Gemälde, eine Arbeit des Meißels oder Gusses, ja selbst ein Bauwerk erst zur vollen Höhe der Kunst erhebt." (Ebd., S. 50)

In diesem Bekenntnis offenbart die reine Sachforschung ihre eigene Fixierung auf die Wirkungs-Ästhetik, verkörpert sie die Aneignungswünsche des zeitgenössischen identifikationssuchenden Kunstbetrachters. Wenn Strzygowskis Kunstwissenschaft vorgibt, die ganze Spannbreite ästhetischer Artikulation zu erfassen und damit von der Dogmatik eines humanistischen Kunstbegriffs zu befreien - statt "... die Sachen durch unsere Auffassung bezw. Geschichtsphilosophie zu vergewaltigen, bevor wir sie nach ihrem inneren Wesen befragt und erklärt haben" (Krisis der Geisteswissenschaft, S. 334) -, so setzt er an dessen Stelle naturwissenschaftliche Aneignungskriterien. Gegenüber der "bisherige(n) Kunstgeschichte, (die) ... zum guten Teil als Beschauerforschung zu verwerten sein (wird)" (ebd., S. 281), meint Strzygowski:

> "Ich persönlich sehe in der bildenden Kunst, daß sie nichts anderes ist oder sein sollte als Natur aus Menschenhand, für das Auge geistig weitergebildet. Wenn sich also auch zwischen das, was die Natur und das, was der Geist schafft, der Mensch schiebt, so ist er doch nur ein Mittel, durch das die Natur weiterwirkt. Dadurch wird die Forschung über geistige Lebenswesenheiten also nur ein eigenartiger Teil der Naturwissenschaften und umgekehrt. Plan und Verfahren müssen im Grunde genommen die gleichen sein." (Ebd., S. 9) [1]

---

1) Sehr deutlich wird hier der unvermittelte Übergang vom eigenen Kunstbegriff in die wissenschaftliche Methode! STRZYGOWSKI bekennt denn auch, daß er sich der Kunst erst zugewandt habe "mit der dämmernden Erkenntnis, daß Bildende Kunst Natur sei, die in der Menschenseele weiterwirkt". (Forschung und Erziehung, S. 33)

Das gesamtgeschichtliche Verhältnis von Kunst und Welt tangiert nicht die wissenschaftliche Forschung, da diese durch die "Wahrung des Gegenwartsstandpunktes" die "rein künstlerischen Qualitäten" entlang den geschichtlichen Tatsachen (Denkmälern) systematisch vergleicht. Der Wissenschaftler müsse ja gerade fähig sein, von der geschichtlichen Einbindung der Kunst in ihre Zeit, von der Kunst als einem in der Geschichte selbst gebildeten Produkt abzusehen, dieses Verhältnis vielmehr eigenständig in der Beschauerforschung zu untersuchen, um es deutlich von den Tatsachen abzugrenzen. Strzygowski separiert einen reinen, quasi naturwissenschaftlichen Sachbereich vom (zeitgeschichtlichen) Umgang mit den Dingen bzw. vollzieht eine grundsätzliche Abspaltung der geschichtlichen Betrachtungsweise von der unveränderlichen Existenzweise des Objekts. [1] Für die lebendige Geschichtlichkeit zeugt (und sorgt) der Beschauer, die Tatsächlichkeit der Kunstwerke als solche wird durch die wissenschaftliche Forschung erkannt. [2] Durch die strikte Trennung überträgt Strzygowski das statische Subjekt-Objektverhältnis der experimentellen Wissenschaft (das von dieser selbst als Konstrukt an-

---

1) In der Einleitung seines Buches "Forschung und Erziehung" schreibt STRZYGOWSKI: "Im Wege der Bildenden Kunst lerne ich die Seele des Menschen anschaulich erlebend in ihren verschiedenen Spiegelungen kennen. Wenn ich dabei sachlich planmäßig vorgehe, so ist jede willkürlich gewählte Beleuchtung ausgeschlossen. Zunächst die Trennung von Sache und Beschauer: das tatsächliche Sein und die Art, es zu sehen." (S. 40)

2) "Der Gegensatz zwischen humanistischer Wissenschaft und Forschung spitzt sich greifbar zu in dem Kampf zwischen 'Idealismus' und 'Positivismus', d.h. zwischen Gedankenschieberei und Sachlichkeit. Damit soll nicht etwa die Berechtigung zu reiner Gedankenarbeit bestritten werden, nur ist dies Sache der Künstler und Schriftsteller, nicht der Gelehrten, die vielmehr dafür bezahlt werden, die Wahrheit zu suchen und streng beim Nachweise von Tatsachen zu bleiben." (Forschung und Erziehung, S. 29 f.)

erkannt werden muß) auch auf die Produkte geschichtlichen Bewußtseins.

> "Die Dinge kommen am klarsten zu Tage, wenn man der Geschichtsforschung - wie sie sich fälschlich nennt - das gegenüberstellt, was ich 'Forschung' schlechtweg nenne. Es gibt Leute, denen es ein Greuel ist, wenn man überhaupt von 'Forschung' spricht; sie scheinen zu ahnen, daß dieses Schlagwort auf die Dauer dem Vorrange der 'Geschichte' ein Ende bereiten könnte." (Forschung und Erziehung, S. 22)

> "Wie es also unter den Naturwissenschaften sogenannte beschreibende und exakte gibt, die beschreibenden sich immer mehr auf den Boden der exakten stellen, um von der Auffassung eines Verlaufes auf den Boden des tatsächlichen Werdens zu kommen, so müssen auch die humanistischen Fächer von der Geschichte abrücken, die Sachen selbst auf ihre Eigenschaften und deren Werden hin zu betrachten beginnen und davon streng den Beschauerstandpunkt trennen." (Krisis der Geisteswissenschaften, S. 10)

In dieser Weise wird ein ungeschichtlicher Kunstbegriff s o w o h l v o r a u s g e s e t z t als auch b e s t ä t i g t . Er wird rein wissenschaftsimmanent begründet, da die lebendige geschichtliche Erfahrung per definitionem von der Konstituierung des Kunstverständnisses ausgeschlossen bleibt. Indem Kunst als verlängerte Natur angenommen wird [1], steht der Rezipient dem Kunst-Objekt gegenüber in dem gleichen aneignenden Verhältnis, in welchem er sich zur Natur selbst befindet. Insbesondere an Strzygowskis Erziehung zur Kunstbetrachtung wird deutlich, daß seine wissenschaftsmethodische Fundierung nur

---

1) - ihrer Herkunft nach, nicht ihrer Erscheinung. Denn STRZYGOWSKI plädiert gerade nicht für eine "zweite Auflage der Natur", bzw. was er für eine solche hält! Bezeichnend ist z.B. folgende Äußerung: "Die Gruppe Liebermann & Ko. legt den Hauptnachdruck auf die überzeugende Illusion, sie will, daß im Buch, an der Wand und auf dem Theater nichts erscheine, was ein modern scharf geschultes Auge nicht ebensogut in Wirklichkeit sieht. Das aber ist der Ruin der Kunst, genügt gerade noch für das Handwerk des Tafelmalers." (Kunst der Gegenwart, S. 216)

der bürgerlichen Funktionalisierung dient. In "Forschung und Erziehung" bekennt er:

> "Die Erziehung muß auf den einfachen, schlichten Menschen gegründet sein, der ohne Verbildung jene Gaben zu nutzen und sich ihrer zu erfreuen weiß, die ihm die Natur mit auf den Weg gegeben hat." (S. 50)

Von diesem Hintergrund her

> "... ist Sehen für das Leben viel notwendiger als Lektüre und Klavierspiel, weil es zugleich eine eminent praktische Bedeutung hat, ähnlich wie Sprechen und Schreiben. Kunstbetrachtung schult nicht nur das Auge für das Erfassen natürlicher und künstlerischer Organismen, sie weckt auch das Bedürfnis nach einfacher und klarer Äußerung und Lebensweise." (System und Methode, S. 44)

Systematische Kunstbetrachtung als 'Lebenshilfe' erzieht (gefährlich) g e g e n das Verweigern von Dienstbarkeit, in dem sich die Kunst in dieser Zeit übt und verfestigt das ungeschichtliche Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit.

3. Konfrontation mit dem Rezeptionsverständnis der modernen Kunst

Kunstbetrachtung, wie sie von der oben erörterten Kunstgeschichtswissenschaft problematisiert wird, ist zu einer isolierten Funktion für die 'ökonomistische' bürgerliche Gesellschaft geworden, die das Spezifische der Kunstaussage gar nicht mehr erfaßt. Im Eifer um die Kunstpropagierung wurde ein 'nützlicher Aspekt', und zwar derjenige, Spiegelbild der Wirklichkeit sein zu können, verabsolutiert, und die Verdoppelung der Wahrnehmungswirklichkeit zum allgemeinen Kunstbewußtsein verbreitet.

Um die Tragweite dieser Entwicklung zu verdeutlichen, möchte ich das Problembewußtsein von Kunstrezeption, zu

dem die Kunstwissenschaft gelangt war, mit dem der zeitgenössischen bildenden Kunst, genauer der kubistischen Malerei, konfrontieren.

Mit dem Kubismus setzt sich um 1908 eine Bewegung in Gang, die den Betrachtungsvorgang zu einem konstitutiven Bestandteil der Werkstruktur selbst erhebt. Die bildnerischen Formulierungen sind in der Weise auf den Rezeptionsakt angelegt, daß die Werke nur in einem aktiven Sehprozeß zu erschließen sind; sie lassen sich nicht 'bewußtlos' genießen, sondern erfordern eine Erkenntnisanstrengung der Sinne. Dem Betrachter wird nichts mehr g e g e n ü b e r gestellt, das er sich eindeutig aneignen kann, er sieht sich vielmehr hineingezogen in ein Bildgeschehen, das sich nur der beteiligten Anschauung als Struktur dinglichen Zusammenhangs erschließt.

Ein typisches Bild aus der Übergangsphase des frühen zum analytischen Kubismus ("Femme assise", 1909, von Picasso) demonstriert deutlich: Wer einen Gegenstand betrachten will, sieht überhaupt nichts, wer jedoch aus seiner alltäglichen Erfahrungsperspektive heraustritt und sich auf den Bild-Raum einläßt, erkennt - zwar kein bekanntes Objekt mehr, jedoch den eigenen Wahrnehmungs-Bezug, durch den die Dinggestalt (für ihn) erst Da-Sein gewinnt. Denn Picasso verdeutlicht das E r e i g n i s , wie ein Ding hervortritt; indem er sein Modell in einen eigengesetzlichen Rhythmus der Bildfläche auflöst, bringt er jene Zeitkomponente in die Bildstruktur, die für den B e z i e h u n g s z u s a m m e n h a n g zwischen Anschauung und Dingwelt konstitutiv ist. Entsprechend wird dem Betrachter sein eigenes Sehen bewußt; nur in diesem Vorgang vermag er den Sinn zu entschlüsseln, der in eben dem Erlebnis liegt, unser Verhältnis zu den Dingen im Wahrnehmungsprozeß zu k o n k r e t i s i e r e n . Der Bruch

mit jeglicher affirmativen Kunstanschauung ist radikal. Indem sich der Betrachter genötigt sieht, Bezüge herzustellen, durch die sich die Realität des Kunstwerks erst konstituiert, können kubistische Kunstwerke nicht als Darstellungen von a priori definierten Objekten angesehen werden. Das Bild bestätigt keine bereits vorhandenen Vorstellungen des Betrachters, sondern ist Zugang zu einer anderen Wirklichkeit, welche nicht den Charakter begrifflicher Objektivität hat, sondern in der Wahrnehmung konkret erfahren wird als B e z i e h u n g s - w i r k l i c h k e i t. In diesem Sinne kann man auch nicht beim Verständnis eines Vorgegebenen 'ankommen', was bedeuten würde, daß man ein 'verzeitlichtes' Objekt nacheinander in seinen verschiedenen Aspekten reflektiert; [1] der Betrachter muß sich vielmehr auf etwas einlassen, das nicht von vorneherein für ihn 'zubereitet' ist, sondern sich erst aus seiner Offenheit für die Eigengesetzlichkeit der Bild-Ordnung ergibt. Er kann unter keinen Umständen bloßer Zuschauer bleiben.

Bis einschließlich zum Impressionismus war das immerhin möglich - sollte doch das Bild vertraute Wirklichkeitsphänomene gesteigert erleben lassen. Erst Cézanne zielt auf eine eigenständige Bildrealität, indem er nicht mehr die Dinge im (projektierten) Raum ordnet, sondern einen künstlerisch strukturierten Raum schafft. Doch gilt sein Interesse weiterhin den Dingen selbst, die er -

---

1) Man sollte bspw. nicht den Titel des Bildes als Identifikationshilfe mißbrauchen, als Leitfaden bis zu jenem Punkt, an dem aus vielen einzelnen Beobachtungen ein Aha-Erlebnis resultiert (wie die Lösung eines 'Puzzles'). Die "femme assise" etwa war nur der Ausgangspunkt für den eigengesetzlichen künstlerischen Gestaltungsprozeß; PICASSO will keineswegs auf das unverwechselbare Modell hinweisen!

in anderer Weise als sie sonst versichert werden - im Bild zum Da-Sein gelangen läßt. Und auch der Frühkubismus richtet sich noch auf diese spezifisch künstlerisch organisierte Gegenstandsaussage. Im Übergang zu seiner analytischen Phase jedoch gelangt der Kubismus zu einer gegenstandsbefreiten Darstellung, die dem Betrachter keine Chance des Wiedererkennens mehr gewährt. In dieser Verweigerung, an die vertrauten Erscheinungsbilder der Dinge anzuknüpfen, liegt die Bedeutung für den modernen Rezipienten. Da der Kubismus vordergründig auf keine Wahrnehmungsrealität mehr verweist, sondern nur einlädt, an der Wirklichkeit des Bildes teilzunehmen, da er das Bild-Verfahren vor jeden Realitätsbezug stellt, verlangt er eine radikale Umorientierung der Wahrnehmung. Indem die Dinge nicht mehr so dargestellt werden, wie sie uns gewöhnlich als Verfügbare g e g e n ü b e r s t e h e n , indem somit auch die ganze Bedeutungsebene (Gefühlsskala!) verschwindet, wird der Betrachter aus der isolierten Stellung des Beobachters (einer Um-Welt gegenüber) herausgezwungen und in den Prozeß der Seherfahrung verstrickt, der ihn unmittelbar einsehen läßt, daß die Gegenständlichkeit nur e i n e n Aspekt der Existenz der Dinge ausmacht. Der Betrachter gelangt vielmehr dazu, seine verfestigten Wahrnehmungsraster (die letztlich nur auf Objekt-Identität aus sind) aufzubrechen und sich selbst als Beziehungsfaktor zu begreifen, d.h. aber aus dem S i c h - E i n l a s s e n auf die Dinge ihre lebendige Wirklichkeit zu erfahren.

Daß damit erkenntnistheoretische Dimensionen angesprochen werden bzw. - nicht nur kunstimmanent - in der Kunstbetrachtung auf ein anderes W e l t verhältnis verwiesen wird, verdeutlicht sich im Vergleich zu den affirmativen Ansprüchen der genannten Kunstwissenschaftler. Erwarteten jene eine Unmittelbarkeit der Anschauung, die ganz in der gefühlsstarken Identifikation mit einer versicherten Um-

welt aufgeht, als Genuß einer interessanten Darstellung der vertrauten Dingauffassung, so entzieht sich der Kubismus diesen vordergründigen Aneignungswünschen, indem er die Vereinnahmung im Aha-Erlebnis verweigert und eine eigene Bild-Realität anbietet. Nicht auf die Optik des Subjekts zentriert, liegt die Unmittelbarkeit der Kunst nicht in spontaner Gefühlsvermittlung und eingängiger Bedeutsamkeit, sondern im Erlebnis des Prozesses, die Dinge f ü r m i c h aufzuschlüsseln; d.h. aber, der Kubismus verfängt sich nicht im Fühlbar-Machen eines Begrifflichen, sondern eröffnet einen qualitativ anderen Zugang zu den Dingen, einen Zugang, der ihre Unauflöslichkeit und Fremdheit akzeptiert und sie nicht zurichten will auf eindimensionales Verstehen, wodurch sie uns gerade in ihrer Unversehrtheit u n m i t t e l b a r gegeben werden. Künstlerische Unmittelbarkeit demonstriert, wie die Dinge d a sind, ist Vergegenwärtigung für ein Subjekt, das diese Bezüglichkeit aufgreift. Indem die Kunst die besitzergreifende Perspektivität der Wahrnehmung durchbricht - das Aufgeben der Zentralperspektive entspricht der Abwendung von einer standortfixierten Erkenntnisweise, welche die Welt als Umgebungsraum definiert - löst sie den Menschen aus seiner egozentrischen Position und befreit ihn von jenem Konsumverhalten, durch das die Welt zu einer Vielfalt verfügbarer Objekte erstarrt. So weist die neue Kunst über ihre Anforderungen an die Werkbetrachtung hinaus auf eine Welt-Anschauung, die sich dem statischen Subjekt-Objekt-Verhältnis entgegenstellt. Wenn die Kunst statt der Befriedigung jener das Selbst verabsolutierenden Empfindungssucht, die mich immer außerhalb der Dinge sein läßt, das Beziehungsgeflecht von Bewußtsein und Welt thematisiert, stellt sie unseren imperialen Weltbezug in Frage und ermöglicht uns eine alternative (existentielle) Erfahrung der Welt.

Mit dem Kubismus wird die Rezeptionsfrage zweifach thematisiert: Zunächst als scheinbar rein kunstimmanente Verweigerung, sich auf die Erscheinungswirklichkeit zu fixieren und gestalterisch einzuschränken, was aber a u c h bedeutet, daß das Bild sich nicht mehr genüßlich aneignen läßt als Schein-Realität, die in einem kompensatorischen Verhältnis zur gesamten Wirklichkeit steht und deshalb folgenlos bleibt. Die Verweigerung ist demnach weitreichender. Indem der Kubismus auf einer eigengesetzlichen Bildrealität besteht, welche , nicht mehr auf einen eindeutigen Betrachterstandpunkt orientiert, sich der Einverleibung zu außerkünstlerischen (therapeutischen) Zwecken entzieht, fordert er eine andere Sichtweise von Realität überhaupt: Als Gegensatz zu einer Wirklichkeitsauffassung, die sich in dinglicher Feststellung, in der Positivität des 'Was' erschöpft, demonstriert der Kubismus die Realität des Bezugs, ist er R e a l i s a t i o n e i n e r a n d e r e n M ö g l i c h k e i t , s i c h z u d e n D i n g e n z u v e r h a l t e n . Wenn er die eigene Wahrnehmung thematisiert, wendet er sich ab von der ihm bedrohlich gewordenen Absolutheit der Dinge, die der Wille nach Welt- und Selbstbesitz als alleinige Wahrheit beansprucht. Das handelnde Sehen will die Dinge nicht beherrschen, sondern in ihrer uneindeutigen Gegenwärtigkeit erfahren. Denn in ihrer Präsenz sind die Dinge nicht (konstruktiv) herstellbar, sondern nur in einem zeitlichen Prozeß zu erfahren ('erleiden'); sie müssen a k t i v g e f u n d e n werden, statt von Vorstellungen her gesucht!

Daß der Kubismus einen anderen Weltbezug formuliert, zeigt sich vor allem in seiner Weiterentwicklung. Gegenüber dem Primat der Selbstbehauptung der "reinen Malerei" in der analytischen Phase kehrt der synthetische Kubismus - insbesondere Juan Gris', für den der Kubismus nicht nur ein Verfahren ist, sondern "unbedingt eine innige Ver-

bindung mit allen Manifestationen des Zeitgeistes haben (muß)" (GRIS, S. 204) [1] - zu den Sujets zurück (und schlägt nicht den Weg der abstrakten Kunst ein). Nach Gris' Selbstaussage geht er von allgemeinen kunsteigenen Grundformen aus, um zu einer konkreten Wirklichkeit zu gelangen. Er entwickelt "die Beziehungen der bildnerischen Mittel bis hin zur Darstellung von Gegenständen", d.h. aber, er 'spielt' mit den Bild-Gegebenheiten, bis sich der Gegenstand konstituiert. Dabei verändert der Gegenstand nicht mehr die malerischen Beziehungen, er e n t s p r i c h t ihnen vielmehr.

> "Je dis qu'elle (la methode) est déductive parce que les rapports picturaux entre les formes colorées me suggèrent certains rapports particuliers entre éléments d'une réalité imaginative. La mathématique picturale me mène à la physique représentative. La qualité ou la dimension d'une forme ou d'une couleur me suggère la dénomination ou l'adjectif d'un objet. C'est ainsi que je ne connais jamais d'avance l'aspect d'un objet représenté." (Ebd., S. 278)

In dieser Weise führt uns Gris ein anderes Verhältnis zu den Dingen vor. Er meint einen zu behandelnden Gegenstand (Thema, Sujet) - "ein Gemälde ohne darstellerische Absicht wäre nach meiner Ansicht eine unvollständige Studie, denn es wird erst dadurch beendet, daß es schließlich zu einer gegenständlichen Realität gelangt" (Übersetzung nach HESS, S. 63) [2] - allerdings

---

1) "Alors je ne peux même pas envisager actuellement la possibilité de s'exprimer 'tantôt par le procédé cubiste, tantôt par le procédé d'un autre art', puisque pour moi le cubisme n'est pas un procédé mais une esthétique et même un état d'esprit. Cela étant, le cubisme doit avoir forcément une corrélation avec toutes les manifestations de la pensée contemporaine. On invente isolément une technique, un procédé, on n'invente pas de toutes pièces un état d'esprit." (GRIS, S. 291 f.)

2) "Un tableau sans intention représentative serait, à

nicht als Vor-Gestelltes, sondern als Beziehungszusammenhang. Denn

> "la seule possibilité de la peinture est l'expression de certains rapports du peintre avec le monde extérieur et ... le tableau est l'association intime de ces rapports entre eux et la surface limitée qui les contient." (Ebd., S. 288 f.)

So werden die Dinge nicht auf einen Aspekt zugerichtet, sondern von der eindimensionalen Aneignungsperspektive befreit. Gris rechnet durchaus mit dem Deutungsverlangen des Betrachters:

> "le pouvoir de suggestion de toute peinture est considérable. Chaque spectateur tend à lui attribuer un sujet. Il faut prévoir, devancer et ratifier cette suggestion qui va fatalement se produire en transformant en sujet cette abstraction, cette architecture due uniquement à la technique picturale. Pour cela, il faut que le peintre soit son propre spectateur et qu'il modifie l'aspect de ces rapports de formes abstraites. Il faut qu'il ignore jusqu'à l'achèvement de l'oeuvre son aspect total." (Ebd., S. 286 f.)

Wenn Gris den Gegenstand des Bildes heraus-arbeitet, [1] indem er sich selbst zum Betrachter macht, wird im Malverfahren, im Realisierungsprozeß gemäß den bildeigenen Gesetzen auf einen (zeitdynamischen) Bezug zur Welt verwiesen. In dieser Weise kann die spezifisch künstlerische Gegenstands-Erfahrung demonstrieren, wie sich uns die

---

Forts. d. Anm. 2) v. S. 290:

> mon avis, une étude technique toujours inachevée, car sa seule limite est son aboutissement représentatif." (GRIS, S. 288)

1) In der doppelten Bedeutung, den Gegenstand 'herauszuziehen', indem man ihn 'hervortreten' läßt, ohne ihn in etwas 'hineinzuziehen', d.h. ihn einer Vorstellung anzupassen. "C'est donc en étant mon propre spectateur que je d é g a g e le sujet de mon tableau." (Hervorh. d. Verf.) (GRIS, S. 278)

Dinge eröffnen, wenn wir uns zu ihnen nicht in antizipatorisch-zweckgerichteter Weise verhalten. [1]

---

1) Die Dinge erhalten dann eine andere (überdauernde) Art von Gültigkeit. GRIS selbst spricht gelegentlich von der Realisation der "Uridee" des Objekts, die sowohl geschichtlich bestimmt als auch (gerade in ihrer zeitlichen Bedingtheit) "allgemeinmenschlich" ist.
"Un objet devient spectacle aussitôt qu'il y a un spectateur pour le considérer. Or, on peut considérer cet objet de multiples manières. Ainsi une table peut être considérée par une ménagère dans un but plus ou moins utilitaire. Un menuisier remarquera la façon dont elle est faite et la qualité du bois employé à sa fabrication. Un poète - un mauvais poète - imaginera tout autour la paix du foyer, etc. etc. Pour un peintre elle sera tout simplement un ensemble de formes plates colorées. Et j'insiste sur les formes plates, car considérer ces formes dans un monde spatial serait plutôt l'affaire d'un sculpteur.
Donc, chaque objet peut offrir des aspects professionnels très variés; mais il y a en plus des aspects professionnels quelque chose que nous pourrions appeler l'idée première des objets. Cette idée ou notion est en dehors des professions et des vérités scientifiques. ... Malgré ses aspects différents, la table dont j'ai parlé tout à l'heure est la même idée de table pour la ménagère, le menuisier et le poète. Ce n'est que les éléments qu'ils en tirent qui sont différents.

Or, pourquoi vouloir qu'un peintre tire de cet objet des éléments d'autres professions? Pourquoi ne se contenterait-il pas simplement des éléments qui appartiennent à sa propre profession?" (GRIS, S. 280 f.)
"Et si ... ces éléments sont étalés de la bonne façon, ne peuvent-ils pas donner cette idée première, cette notion de l'objet qui est humaine, qui est égale pour tous et qui, dans notre exemple de la table, est commune à la ménagère, au menuisier et au poète? La représentation de ce monde substantiel (et je dis substantiel parce que je considère les notions des objets comme des substantifs) peut donner lieu à une esthétique, à un choix d'éléments qui ne sont propres qu'à dévoiler ce monde de notions qui existe purement dans l'esprit. A toutes les grandes époques d'art, on sent le souci de représentation d'un monde substantiel et spirituel. Chaque époque l'a influencé et diversifié selon ses besoins et ses préoccupations." (Ebd., S. 282)

Indem die moderne Kunst die eigene Wahrnehmung thematisiert, führt sie dem Betrachter die eigenständige Wirklichkeit des Bezugs vor Augen und zugleich eine andere (verlustig gegangene) Möglichkeit der Welterkenntnis herbei. Sie läßt uns einen unmittelbaren Weltbezug gewinnen, indem sie die vorgewußten Gegenstände zerstört und uns in eine Neu-Gewinnung der Dinge verwickelt. In diesem P r o z e ß erfahren wir, daß wir unsere gewohnte Stellung verlassen, uns der Fremdheit und Unauflöslichkeit der Dinge aussetzen müssen, um in einem solchen Außer-Sich-Geraten zutiefst bei uns selbst zu sein - im Gegensatz zu jedweder Innerlichkeit, die in einem vermeintlich leeren Innenraum die Dinge gefühlsmäßig ab-bildet. In dieser Entgegenständlichung der Wahrnehmung liegt die Bedeutung der modernen Kunst. Wenn sie darauf hinweist, daß Kunstwerke letztlich keine Objekte sind - womit sie gleichzeitig an den ursprünglichen Charakter ästhetischen Handelns erinnert, nicht im Endprodukt aufzugehen -, sondern daß unsere B e z i e h u n g zu den Dingen Kunst ausmacht [1] (was bis zum 18. Jahrhundert auch immer ein bewußter Faktor war, da sich Kunst aus dem kulturellen Umgang heraus ergab), so ist die Rezeptionsfrage als subjektzentrierte Wirkungs-Problematik aufgehoben. Wenn der Künstler nicht ab-bildet, liegt es am Rezipienten, seine isolierte Innerlichkeit verlassend, Sinn-zu-bilden; im Erkenntnisprozeß des handelnden Sehens verbinden sich Werkschaffen und Werkbetrachtung.

Angesichts dieser erkenntnistheoretischen Implikationen der modernen Kunst(anschauung), in der das statische Subjekt-Objekt-Verhältnis aufgebrochen wird, offenbaren sich die vordem erörterten (von Kunstwissenschaftlern entwor-

---

1) DUCHAMP demonstriert das explizit an seinen 'Readymades'.

fenen) Kunstbildungskonzepte in ihrem verfehlten Ansatz: Indem man alle Kunst, gemäß dem Aneignungsmodus, der Ein- und Nachfühlung erschließen wollte, wurde die Mehrschichtigkeit und Unabgeschlossenheit als Spezifikum von Kunststrukturen übersehen und statt dessen die reine Bestätigungsfunktion verabsolutiert.

An dieser Stelle soll die Leistung des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer nicht unerwähnt bleiben, der jene Vereinseitigung des Kunstverständnisses durchschaut und der das "Verhalten des betrachtenden Subjekts" zum Anstoß nimmt, um der Kunst selbst auf die Spur zu kommen. In seiner 1907 fertiggestellten Dissertation "Abstraktion und Einfühlung" begründet er seine Untersuchung damit, daß vom Begriff der Einfühlung her weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht erschließbar seien. Indem Worringer nicht von der Wirksamkeit der Kunst (für den Betrachter) ausgeht, sondern sie in ihrer Ursprünglichkeit erkennen will -

> "es handelt sich also z.B. nicht darum,die Bedingungen zu analysieren, unter denen eine Landschaft schön erscheint, sondern um eine Analyse der Bedingungen, unter denen die Darstellung dieser Landschaft zum Kunstwerk wird" (S. 2) -,

gelangt er zu einem Gegenpol jenes ästhetischen Genusses, der sich als "objektivierter Selbstgenuß" versteht.

> "Denn für das Jenseits der Klassik [1] bedeutet das künstlerische Schaffen und Erleben die Betätigung

---

1) "All unsere Definitionen der Kunst sind schließlich Definitionen der klassischen Kunst. So sehr sie sich im einzelnen unterscheiden, in dem einen Punkte stimmen sie alle überein, daß alles künstlerische Produzieren und Genießen von jenem Zustand innerer seelischer Gehobenheit begleitet sei, in dem für uns heute das künstlerische Erlebnis lokalisiert ist. Sie betrachten ohne Ausnahme die Kunst als eine Luxustätigkeit der Psyche, in der sie sich ihres Überschusses an Lebenskräften entäußert." (WORRINGER, S. 146 f.)

einer geradezu entgegengesetzten seelischen Funktion, die fern von aller weltfrommen Bejahung der Erscheinungswelt sich ein Bild von den Dingen zu schaffen sucht, das sie weit über die Endlichkeit und Bedingtheit des Lebendigen hinausrückt in eine Zone des Notwendigen und Abstrakten." (S. 147) Dieser "Abstraktionsdrang steht ... am Anfange jeder Kunst und bleibt bei gewissen auf hoher Kulturstufe stehenden Völkern der herrschende, während er z.B. bei den Griechen und anderen Okzidentalen langsam abflaut, um dem Einfühlungsdrang Platz zu machen." (S. 16)

Mit solch einer Behauptung stellt sich Worringer zugleich rechtfertigend neben den modernen Künstler:

"Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, dass das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht." (S. 1)

Er entdeckt die Grundlage der Kunst in der freien Formhandlung vor jeder Verpflichtung an ein Vorbild. Indem er die künstlerische Tätigkeit als Statuierung eigenständiger Realität verteidigt, weist er einer Kunst, die - betrachtungszentriert - Ausschnitte aus der vorgefundenen Wahrnehmungswirklichkeit 'nachvollzieht', ihren angemessenen begrenzten Platz in der Kunstgeschichte zu. Denn "die Geschichte des Nachahmungstriebes ist eine andere als die Geschichte der Kunst". (S. 23) Worringer erkennt, daß Kunst mit dem jeweiligen Weltbezug des Menschen zusammenhängt. Er zeigt auf, daß das, was in der Kunst gesucht wurde, nicht unbedingt darin bestand,

"... sich in die Dinge der Aussenwelt zu versenken, sich in ihnen zu geniessen, sondern darin, das einzelne Ding der Aussenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden. Ihr stärkster Drang (der jener Völker) war, das Objekt der Aussenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins her-

auszureissen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d.i. Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern." (S. 18 f.)

Worringers Thesen und seine z.T. fragwürdige Beweisführung durch die Geschichte hindurch sind hier nicht näher zu erörtern; ein wichtiges Verdienst seiner Arbeit liegt in jedem Falle dárin, eine andere Bedingtheit der Kunst zeitlich synchron zum aktuellen Kunstgeschehen bewußt gemacht zu haben.

Dennoch eröffnet Worringer keine neue Sicht des Rezeptionsvorganges. Indem das zukunftsträchtige Anliegen seiner Schrift im Nachweis der unerschöpflichen formalen Variationsmöglichkeiten des künstlerischen "Abstraktionsdranges" liegt, geht er letztlich nicht näher auf das "Verhalten des ästhetischen Subjekts" ein, setzt er es vielmehr zeitlos als Betrachtendes voraus. Im Gegensatz zum handelnden Sehen, das der Kubismus gleichermaßen realisiert und fordert, verweist Worringer auf das Aussetzen der Zeitlichkeit im ästhetischen Erleben, d.h. aber auf die (vermeintliche) Unmittelbarkeit reiner Anschauung. [1] Der Betrachtungsprozeß als solcher wird von Worringer nicht problematisiert.

---

1) In einer Anmerkung erwähnt er SCHOPENHAUER: "Die Schopenhauersche Ästhetik bietet ein Analogon zu solcher Auffassung. Bei Sch. besteht das Glück der ästhetischen Anschauung eben auch darin, dass der Mensch in ihr von seinem Individuum, von seinem Willen erlöst wird und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt. 'Und eben dadurch ist der in solcher Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum, denn das Individuum hat sich eben in solcher Anschauung verloren: sondern er ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis.' (Vergl. drittes Buch der 'Welt als Wille und Vorstellung'.)" (WORRINGER, S. 28)

Betrachtet man die Problematisierung der Kunstrezeption im Überblick, so ist eine Kontinuität festzustellen hinsichtlich des Bestrebens, die Betrachtung von Kunstwerken zu funktionalisieren. Von einer interessierten Öffentlichkeit (Laienkritik) ausgehend, die , von ihren aktuellen Aneignungswünschen her , die Kunst aus ihrem festgefügten Beziehungsrahmen herauslösen will, gelangt der Umgang mit Kunst in Zusammenhang mit dem emanzipatorischen Fortschrittsdenken, das die traditionelle Bestimmung der Kunst abwandelt: die künstlerische Vergegenwärtigung (des Göttlichen) wird als m e n s c h l i c h e Gegenwart und Zukunft ' b e a n s p r u c h t ' , d.h. als konkrete irdische Verheißung erfahren. Untermauert von der (kunst)geschichtlichen Reflexion, die sich allerdings, indem sie zur Wissenschaft wird, vom aktuellen Lebenszusammenhang entfernt, ergibt sich eine allmähliche Uminterpretierung der Anspruchshaltung; die Forderungen an Kunst'verdinglichen' und beginnen - nun im Gegensatz zur Verwissenschaftlichung - tendenziell mit denen des bürgerlichen Lebens zusammenzufallen.

Diese Entwicklung wird einerseits durchbrochen vom Kunstverständnis der Romantiker, andererseits von der Kulturkritik Jakob Burckhardts - von Kunsthistorikern, die sich einer inzwischen nicht mehr emanzipatorischen Funktionalisierung der Kunst von jeweils ihrer Zeit und Sicht aus widersetzen! Daß diese Versuche indessen nicht in Einklang mit der Kunstentwicklung selbst kommen, liegt im ersten Falle daran, daß die Romantik nicht zur spezifischen Werkhaftigkeit bildender Kunst vordringen kann, Burckhardt wiederum in seiner bedeutungsgebenden Anschauung befangen bleibt. So setzt sich eine vom lebendigen (sich wandelnden) Kunstverständnis isolierte instrumentelle Ansicht durch und gelangt in einen krassen Gegensatz zum Selbstverständnis der Kunst, die bereits begonnen hat, ihre veränderte Position in der modernen Gesell-

schaft zu reflektieren. Da sie , wie das Hegel sehr deutlich zum Ausdruck brachte, keine w i r k l i c h e Bestimmung in ihrer Zeit mehr inne hat, verweigert sie sich, statt sich kunstwidrigen Bedürfnissen unterzuordnen. Damit aber muß sich die kunstgeschichtliche Beschäftigung mit dem '(Forschungs-)Objekt' verändern: Man kann den Kunstgegenstand nicht mehr selbstverständlich als A u s d r u c k der Wirklichkeit betrachten, sondern hat auch und gerade die E n t g e g n u n g der Kunst zu erkennen. Dieser 'neue' Bezug zur Wirklichkeit, den die Kunst selbst im Sehprozeß thematisiert, muß in der Einschätzung der Kunst miterfaßt werden.

Es wäre ein adäquater Ansatz in der Kunstwissenschaft aufzusuchen, der , indem er die Rechte des Auges in eben dieser erkenntniskritischen Weise würdigt und damit die geschichtliche Bedeutung der Kunst in der Überwindung des modernen Anspruchs nach 'funktionierender' Allgemeingültigkeit, wie sie das bürgerlich-wissenschaftliche Weltbild auszeichnet, erkennt, die bisherigen Auseinandersetzungen mit der Rezeptionsfrage relativiert und den Umgang mit dem Kunstwerk (auch dem aus früheren Epochen) in jenen umfassenderen Zusammenhang bringt, in dem man das Phänomen der Kunst insgesamt zu sehen hätte.

LITERATURVERZEICHNIS

BELOW, Irene : Probleme der "Werkbetrachtung" - Lichtwark und die Folgen. In: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Hrsg.: Irene Below, Gießen 1975, S. 83 - 135.

BENJAMIN, Walter : Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt/M. 1973.

BERLINER, Rudolf : Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge, Band V, 1928, S. 327 - 352.

BURCKHARDT, Jakob : Briefe, vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Berücksichtigung des handschriftlichen Nachlasses, hergestellt von Max Burckhardt, Bd. 1 - 9, Basel 1949 - 1980.

DERS. : Briefe an Gottfried und Johann Kinkel, Hrsg.: Rudolf Meyer-Kraemer, Basel 1921.

DERS. und WÖLFFLIN, Heinrich : Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882 - 1897, Hrsg.: Josef Ganther, Basel 1948.

DERS. : Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855.

DERS. : Erinnerungen aus Rubens, Basel 1918, 3. Aufl.

DERS. : Griechische Kulturgeschichte, Bd. 1 - 4, Hrsg.: Felix Stähelin, Berlin und Leipzig 1930/31.

DERS. : Zum Sehen geboren (Zusammengestellt und eingeleitet von Oskar Jancke), München 1946, 3. Aufl.

DERS. : Kulturgeschichtliche Vorträge, Hrsg.: Rudolf Marx, Stuttgart 1959.

DERS. : Weltgeschichtliche Betrachtungen, Hrsg.: Werner Kaegi, Bern 1947.

DERS. : Die Zeit Constantins des Großen, Phaidon Ausgabe, Wien 1936.

DE PILES, Roger : Conversations sur la Connaissance de la Peinture, Paris 1677, Slatkine Reprint, Genève 1970.

DEUTSCHES KUNSTBLATT. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine. Leipzig 1850 - 1858.

DEUTSCHES MUSEUM. Leipzig 1776 - 1788.

DEUTSCHE TEXTE = Vom Laienurteil zum Kunstgefühl, Hrsg.: Gotthart Wunberg, Tübingen 1974.

DRESDNER, Albert : Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (1915), München 1968.

DU BOS, Jean B. : Réflexions critiques sur la poesie et sur la Peinture (1719), Slatkine Reprints, Genève 1967.

EITELBERGER, Rudolf E.v. : Ein Wort über Kunstkritik. In: Wiener Zeitung vom 2. Jänner 1848.

DERS. : Die Resultate des 1. internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, Wien 1874.

DERS. : Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. 1 - 3, Wien 1879 bzw. 1884.

FELIBIEN, André : Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes, Bd. 1 - 5, Londres 1705.

FRIEDMANN, A(rmin) : Die Anfänge der Kunstkritik in der Wiener Zeitung. In: E.v. ZENKER: Die Geschichte der kaiserlichen Wiener Zeitung in ihrem Verhältnisse zur Staatsverwaltung 1703 - 1903 = Jubiläums-Festnummer der kaiserlichen Wiener Zeitung, 8. August 1903, Wien 1903, S. 46 ff.

FURTWÄNGLER, Adolf: Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit, München 1899.

GADAMER, Hans Georg : Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, 3. Aufl.

GEBHARD, Julius : Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung, Hamburg 1947.

GÉRARD, Alexander : Essay on taste (1759) Garland Publishing, New York 1970.

GRIS, Juan : Écrits (1919 - 25) = D.H. Kahnweiler: Juan Gris - Sa vie, son oeuvre, ses écrits, Paris 1946.

GRUNDKURS = Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert (Analysen), Hrsg.: Gert Mattenklott; Klaus R. Scherpe, Kronberg/Ts. 1976, 2. durchgesehene Aufl.

HABERMAS, Jürgen : Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied und Berlin 1962 (= Politica, Abhandlungen und Texte zur politischen Wissenschaft, Bd. 4).

HAGEDORN, Christian Ludwig : Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762.

DERS. : Briefe über die Kunst, Hrsg.: Torkel Baden, Leipzig 1797.

HAUSER, Arnold : Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Sonderausgabe, München 1973.

HEGEL, G.W.Fr. : Ästhetik I/II, Stuttgart 1971.

HEIDRICH, Ernst : Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917.

HEINE, Heinrich : Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, Sekulärausg., Bd. 7, Berlin 1970.

HEINSE, J.J. Wilhelm : Aus Briefen, Werken, Tagebüchern, Hrsg.: Richard Benz, Stuttgart 1958.

DERS. : Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776/77 (Gemähldebriefe), Hrsg.: Arnold Winkler, Leipzig - Wien 1912.

HESS, Walter : Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek b. Hamburg 1956.

JÄHNIG, Dieter : Jakob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik. In: Deutsche Vierteljahreszeitschrift, 2/1979, S. 173 - 190.

DERS. : Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung, Köln 1975.

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE, Hamburg 1895 - 1912.

JANZ, Rolf Peter : Autonomie und soziale Funktion der Kunst (Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis), Stuttgart 1973.

JESSEN, Karl Detlef: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik, Berlin 1901 (Anhang II: Mitteilungen aus Heinses Nachlaß).

JUSTI, Carl : Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. 1 - 3, Leipzig 1898, 2. Aufl.

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb : Von dem Range der Schönen Künste und der schönen Wissenschaften. In: Sämtliche Werke, Bd. 10, Leipzig 1854/55.

KOCH, Georg Friedrich : Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

KUGLER, Franz : Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien, Berlin 1846.

DERS. : Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842.

DERS. : Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten im preußischen Staate, Berlin 1859.

DERS. : Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, Berlin 1847.

DERS. : Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1 - 3, Stuttgart 1854.

KULTERMANN, Udo : Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Wien - Düsseldorf 1966.

LA FONT DE SAINT-YENNE: Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture, Paris 1747.

LEHMANN, Ernst Herbert : Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932.

LICHTWARK, Alfred : Die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke. In: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901, Leipzig 1902, S. 183 - 188.

DERS. : Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle (1891 - 1913) I und II, Hrsg.: Gustav Pauli, Hamburg 1924.

DERS. : Erziehung des Volkes auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Leitsätze. In: Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Berlin) 18, 1902, S. 86 - 88.

DERS. : Kunstgeschichte und Kunstanschauung. In: Verhandlungen der 45. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Bremen vom 26. - 29. September 1899, Leipzig 1900, S. 69 - 73.

DERS. : Drei Programme, Berlin 1902.

DERS. : Eine Auswahl seiner Schriften, Bd. 1 und 2 (besorgt von Wolf Mannhardt; mit einer Einleitung v. Karl Scheffler), Berlin 1917/18.

DERS. : Die Seele und das Kunstwerk, 4. Auflage, Berlin 1911.

DERS. : Studien, Bd. 1 und 2, Hamburg 1896/97.

DERS. : Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Berlin 1902.

DERS. : Vom Umgang mit Kunstwerken. In: Die Kunst 79, 1939, S. 159 f.

DERS. : Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894.

LÖWITH, Karl : Jakob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte, Stuttgart 1966.

LUDEWIG, Maria : J.H. Merck als Kritiker, Diss., Paderborn 1931.

MISCELLANEUM artistischen Inhalts, Hrsg.: Johann Georg Meusel, Erfurt 1779 - 1787.

MORITZ, Karl Philipp : Anton Reiser. Ein psychologischer Roman (1785 - 90), Hrsg.: Klaus Detlef Müller, München 1971.

DERS. : Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe, Hrsg.: Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke N.F. 7).

MUSEUM, Blätter für bildende Kunst, Hrsg.: Franz Kugler, Berlin 1833 - 37.

NOVALIS (Frh. Fr. L. v. Hardenberg): Heinrich von Ofterdingen (1799/1800). In: Schriften, Bd. 1, Hrsg.: Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960.

OEHLER, Dolf : Pariser Bilder 1 (1830 - 48). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine, Frankfurt/M. 1979.

QUATREMÈRE DE QUINCY: Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux Art et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement des ses Ecoles, et la spoliation des ses Collections, Galerie, Musees etc., Paris 1796, Rome 1815.

RASSEM, Mohammed : Wissenschaftsgeschichte und Systematik. In: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Einleitung), Berlin 1963 (= Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1).

REAU, Louis : Etienne Maurice Falconet, Bd. I und II, Paris 1922.

REICH, Emil : Kunst und Moral, Wien 1901.

RUMOHR, Carl Friedrich v. : Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832.

DERS. : Italienische Forschungen, Hrsg.: Julius Schlosser, Frankfurt/M. 1920.

RUSKIN, John : Vorträge über Kunst (= Ausgewählte Werke, Bd. IV), Leipzig 1901.

DERS. : Wege zur Kunst. Eine Gedankenlese von Jakob Feis, Straßburg o.J., I - III.

SCHERER, Valentin : Deutsche Museen, Jena 1913.

SCHILLER, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1793), Stuttgart 1977.

SCHLEGEL, August Wilhelm : Die Kunstlehre (= Kritische Schriften und Briefe II), Hrsg.: Edgar Lohner, Stuttgart 1963.

SCHLEGEL, Friedrich: Schriften zur Literatur, Hrsg.: Wolfdietrich Rasch (dtv-Text-Bibliothek), München 1972.

SCHLOSSER, Julius v.: Die Kunstliteratur, Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924.

SCHNEIDER, René : Quatremère de Quincy et sons invention dans les arts (1788 - 1830), Paris 1910.

SCHULTE-SASSE, Jochen : Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung, München 1971 (= Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 6).

STECHER, Martin : Die Erziehungsbestrebungen der deutschen moralischen Wochenschriften, Leipzig 1914.

STÖCKER, Helene : Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts, Berlin 1904.

STRZYGOWSKI, Josef : Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann, Leipzig 1907.

DERS. : Forschung und Erziehung, Stuttgart 1928.

DERS. : Die Krises der Geisteswissenschaften. Vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien 1923.

DERS. : Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung, Wien 1922.

DERS. : System und Methode der Kunstbetrachtung. In: Beiträge zur wissenschaftlichen Vertiefung der Volksbildungsbestrebungen III. Band Heft 1, 1912.

DERS. : Die Zukunft der Kunstwissenschaft (= Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung vom 9. III. 1903).

TARRACH, Antoine : Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für die Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft, Diss. Halle 1920.

TASCHENBUCH ZUM NUTZEN UND VERGNÖGEN: bey Johann Christian Dieterich, Göttingen 1780 (= Göttinger Taschen Calender vom Jahr 1780).

TERRAS, Rita : Wilhelm Heinses Ästhetik, München 1972.

TREUE, Wilhelm : F. Th. Kugler, Kulturhistoriker und Kunstpolitiker. In: Historische Zeitschrift CLXXV, 1953, S. 483 - 526.

TEUTSCHER MERKUR : Weimar 1773 - 1782.

VALENTINER, Wilhelm R. : Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1909.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich : Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst (= Sämtliche Schriften), Hrsg.: Karl Otto Conrady, Lech/Schleswig 1968.

WAENTIG, Heinrich : Wirtschaft und Kunst, Jena 1909.

WEISBACH, Werner : Kunstgenuß und Kunstwissenschaft, Berlin 1908 (= Preußisches Jahrbuch, Bd. 134), S. 148 - 158.

WÖLFFLIN, Heinrich : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

DERS. : Über kunsthistorische Verbildung. In: Aufsätze, Stuttgart 1961.

WORRINGER, Wilhelm : Abstraktion und Einfühlung, München 1911, 3. Aufl.

WUTHENOW, Ralph-Rainer : Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt/M. 1978.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, Leipzig 1866 - 1932.

LEBENSLAUF

Mai 1951	geb. in Heidelberg
Juni 1969	Abitur (Hölderlin-Gymnasium Heidelberg)
1970 bis 1975	Studium der Kunstpädagogik an den Hochschulen der Künste in Berlin und München (Begleitstudium der Physik an der Technischen Universität Berlin)
Februar 1975	1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien
1975 bis 1981	Studium der Kunstwissenschaft, Philosophie und Psychologie an der Technischen Universität Berlin
März 1981	Abschluß der Dissertation
November 1981	Promotion an der Ruhr-Universität Bochum
Seit Mai 1981	Vorbereitungsdienst für das Amt des Studienrats